سارة نيوماير

قصة الفن الحديث

ترجمة

رمسيس يونان

الكتاب: قصة الفن الحديث

الكاتب: سارة نيوماير

ترجمة: رمسيس يونان

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –

الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

نيومايرِ ، سارة

قصة الفن الحديث / سارة نيومايرِ, ترجمة: رمسيس يونان

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٣١ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٤ – ٥١٠ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٠١٥٦ / ٢٠٢٢

قصة الفن الحديث

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

هذا المجلد هو -على وجه الإجمال- تلخيص أقرب إلى الترجمة لكتاب: Enjoying Modern Art Sarah Newmneyer : الذي يعد من خير الكتب التي صدرت في السنوات الأخيرة للتعريف بمذاهب الفن الحديث.

رغم أن هذا التلخيص لم يمنعنا من شيء من التصرف؛ فقد حذفنا حينًا وأضفنا حينًا آخر، وقدمنا تارةً وأخرنا تارةً أخرى ، غير مراعين في ذلك سوى فائدة القارئ العربي.

ولا نستطيع أن نقول أنَّنا نتفق في الرأي اتفاقًا تامًا، مع كل ما جاء في هذا الكتاب. ولكن آراء المؤلفة تمثل -بوجه عام- وجهة النظر الشائعة بين النقاد المعاصرين؛ ولذلك آثرنا أن ننقلها دون تعديل أو تعليق، محتفظين برأينا الخاص في هذا الموضوع لفرصة أخرى.

١- تمهيد

إن ما يسمى بالفن الحديث قد يكون رسمًا، نقشه أداء الفنانين البدائيين على كهوف لاسكو **Lascaux** في جنوب فرنسا من نحو عشرين ألف عامًا، كما قد يكون لوحة فرغ "بيكاسو" من رسمها صباح اليوم، فما نعنيه بكلمة "حديث" فيما يتعلق بالفن لا ينطبق على مدلول هذه الصفة كما تعرفها القواميس، وإنما يمتد تارةً فيشمل أعمالًا ترجع إلى أقدم العصور كما يضيق تارةً أخرى؛ فيستبعد أعمال بعض الفنانين المعاصرين، الذين يرسمون لوحات كان يمكن أن يعجب بها أجدادهم من نحو ستين عامًا أو يزيد.

ويمكن القول دون خشية الشطط: إنه لم يكن بين أجدادنا من نحو ستين سنة، من يتذوق –وقل منهم من كان يعرف– بها أعمال سيزان **Cezanne** أو فان جوخ **Van Gogh** أو جوجان **Gauguin** أو سيرا **Seurat**، أولئك الذين يُعدون اليوم بلا نزاع أساتذة الفن الحديث. فالشائع في ميدان الفن، كما في غيره من ميادين الحياة، أن يقابل الجديد في أول الأمر بصدٍ ونفور، بل يستنكر أشد الاستنكار، باعتبار أنه مناقض للذوق السليم، بل لقواعد الأخلاق. ثم يمضي جيل ويأتي جيلٌ آخر؛ فيأخذ في تقبل هذا الجديد واستحسانه. فإذا جاء الجيل الثالث، رأينا هذا الجديد مكرمًا معززًا باعتبار أنه جزء من التراث الخالد. والغالب أن يغفل الجيل الرابع أمر ذلك الجديد بوصفه من القديم الذي عفى عليه الزمن.

ولا تتجلى هذه الدورة من النفور ثم القبول ثم التمجيد ثم النسيان، كما تتجلى فيما حدث بصدد أعمال الرسام الأمريكي المولد جيمس هويسلر

James Whistler ،الذي عاش معظم حياته في لندن. فقد ابتدع هذا الرسام أسلوبًا خاصًا في التعبير يختلف عما يُلقن عادةً في أكاديميات الفنون؛ فكانت النتيجة أن اعتبرت لوحاته سبَّة في حق الذوق العام، وانتهاكًا صارخًا لأصول الفن الجميل..

ولم يكن "هويسلر" بالفنان العظيم، ولكنه كان يمتاز بشاعرية رقيقة وإحساس مرهف. وقد رسم لوحات عدة–مثل لوحات تيرنر Turner– تكشف عن جمال نهر "التيمز" لأولئك الذين لم يكونوا يرون فيه من قبل سوى ماءٍ يجري،رغم أن أسلوب تيرنر يختلف عن أسلوب هويسلر؛ فالنهر في لوحات الأول يكاد يذوب في وهيج من النور، أما في لوحات الآخر فإنه ليكاد يختفي في غشية الليل.

وكان هويسلر مولعًا بتصوير المناظر الليلية الهادئة التي يغشاها الضباب، وبتصوير الأشخاص وكأنهم أشباح رقيقة أو مجرد ذكريات دائمة؛ فأثارت لوحاته سخط النقاد وحنقهم، حتى أن أشهرهم وأشدهم بئسًا في عصره –وهو جون رسكين John Ruskin– لم يحجم عن اتهامه بالزيف والتضليل؛ إذ كتب يقول: "لقد رأيت وسمعت من قبل أنواع شتى من الوقاحة والتبجح، ولكني لم أتوقع قط أن أسمع مأفونًا يطلب مائتين من الجنيهات مقابل قذفه بوتقة الأصباغ في وجه الجمهور ..."

وينبغي أن نعترف بأن هويسلر في بعض لوحاته الليلية، كان يحاول المستحيل– ألا وهو تصوير الليل بدياجيره – ظلام فوق ظلام، وظلال فوق ظلال. ولكنه حين يتخلى عن السواد الفاحم، ويبعث وميضًا من النور في لوحاته، كما في لوحة "قنطرة بترسي القديمة" Old Battersea Bridge فإنه ليحقق الهدف الذي كان ينشده، أي تصوير الضباب وضوء القمر، وهذه اللوحة بما تنطوي عليه من اختزال في الخطوط واستغناء عن التفاصيل التافهة، تعد من

أروع أمثلة الفن التجريدي، وتكاد تفوق معظم ما أنتجه الفنانون المحدثون من أتباع هذا المذهب.

وقد مرت السنون على هويسلر، فإذا السخط والنفوذ اللذان قوبل بهما أول الأمر يتحولان شيئًا فشيئًا إلى قبول واستحسان، وبخاصةٍ بعد ماقررت الحكومة الفرنسية في عام (١٨٩٢) شراء إحدى لوحاته مقابل ثمانمائة من الدولارات. ثم اقتناها متحف اللوفر، فدخلت في عداد الآيات الخالدات. ولم يلبث أن تعلق الجمهور بهذه اللوحة التي اشتهرت باسم "والدة هويسلر"، فبلغ ما بيع من نسخها المطبوعة ملايين عدة. غير أن التعود على رؤيتها في كل مكان قد أفقدها جاذبيتها وفتنتها الأولى؛ فباتت لا تثير فينا الآن غير الملالة والسأم.

والواقع أن الآثار الفنية، مهما بلغت روعتها، لا تلبث أن تصبح شيئًام ألوفًا مبتذلًا؛ إذ تكررت رؤية صورها الفوتوغرافية أو ما يحاكيها من أعمال الفنانين الآخرين تكرارًا مفرطًا. وهذا ما حدث مثلًا بالنسبة لتمثال فينوس الشهير، الذي لا نرى نسخًا منه في شتى المتاحف ومدارس الفنون فحسب، بل تطالعنا صورته كذلك في الكثير من الإعلانات والملصقات.

وقد يُقال: ولكن ما صلة كل هذا بالفن الحديث. والواقع أن له به صلة وثيقة؛ إذ أن الفن الحديث هو قبل كل شيء وجهة نظر جديدة . إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئًا لم يرَ من قبل، وكأنَّه هو أول من وقعت عيناه على معالم الكون. فهو ينظر إلى هذه الشجرة أو هذا الوجه أو ذلك المشهد الطبيعي ويمعن النظر، وكأنه يتأمله لأول وهلة، وذلك ليحس بوقعه الحقيقي في نفسه، دون تأثر بمعارفه السابقة أو بما رآه من قبل من صور فنية أو فوتوغرافية.

وهذا النوع من الرؤية بكل ما في هذه الكلمة من معنى، هو الذي يميز

الفنان الحديث عن الفنان التقليدي أو الأكاديمي. وليس جميع الفنانون المعاصرون حديثين، فالكثير منهم يتقلدون أنماطًا وطرزًا فنية قديمة، دون أن ينفثوا فيها أي روح أصيلة جديدة.في حين ترى بعض الفنانين الحديثين يتناولون الأنماط القديمة، فيخلقونها خلقًا جديدًا، وفقًا لأسلوب هذا العصر أو لما تمليه عليهم مشاعرهم الفردية، ومن خير الأمثلة على ذلك ما فعله "ماتيس" **Matisse** بالفن الفارسي.

وإننا لنرى "بيكاسو" **Picasso** في لوحته المسماة: "ذات الرداء الأبيض" يقلد الأسلوب الإغريقي القديم. ولكن يستحيل علينا أن نخلط بين هذه اللوحة والتماثيل الإغريقية القديمة، بالرغم مما بينهما من تشابه؛ وذلك لأن بيكاسو قد وسم اللوحة بطابعه الفني الخاص في كل خط منها،وفي كل لمسة من لمسات فرشاته.

وكذلك نرى سلفادور دالي **Salvador Dali** في لوحاته التي يصور فيها نساء استبدلت رؤوسها بباقاتٍ من الزهور، أو ساعات لان معدنها حتى كاد يسيل، أو معازف انسلخ جلدها، يتحرى دقة الوصف، ناهجًا في ذلك نهج المصورين الهولنديين في القرن السابع عشر، ولكن ليس هناك من يستطيع أن ينكر عليه رغم ذلك صفة الفنان الحديث.

ويمكن القول– على وجه الإجمال– إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم الباطني –عالم النفس أو المشاعر– كما ينظر إلى العالم الخارجي –عالم المحسوسات– وكأنه ليس فقط أول من تفتحت عيناه على هذا العالم، بل كما لو كان كذلك أول من صاغ هذه المشاعر والإحساسات في قالب فني، فإذا رسم طائرًا مثلًا لم يحاول أن يجعله يبدو كما رآه في الرسوم الفنية الأخرى أو في الصور الفوتوغرافية؛ إذ ربما شعر في أطواء نفسه، وهو ينظر إلى الطائر هذه النظرة ، أنه

ليس مجرد كائن ذو ريش وجناحين، وإنما هو تعبير شكلي يؤدي معنى التحليق أو الحرية مثلًا.

وإذا عرض عليك طفل ورقة رسم عليها خطًا متكسرًا، أو "شخابيط" لا أول لها ولا آخر، وزعم أنها تمثل صورة عصفور أو سمكة أو قط، فينبغي أن نصدق ما يقول؛ إذ ربما كان لأحد هذه المخلوقات هذا الوقع بالذات في نفس الطفل، وهو لما يزل طليق الشعور والخيال، ولم ترتطم حواسه بعد بجدران العالم الخارجي.

والفنان الحديث يشبه الطفل أو الرجل البدائي –فيما يتعلق بالفن على الأقل– في تحرره من الصور الذهنية المحفوظة. غير أن هذه الحرية ليست شيئًا غريزيًا عند الفنان الحديث كما هي عند الطفل أو الرجل البدائي، فهو لا يصل إليها إلا بعد جهد وعناء، حتى تتاح له رؤية العالم الخارجي أو عالمه الباطني رؤية جديدة.

وليس معنى ذلك أن جميع الفنانين الحديثين يرسمون لوحات غير معقولة، فهناك لوحات قريبة أشد القرب من الواقع، وإن كانت تخرج دائمًا عن مجرد المحاكاة. وقد كان "سيزان – الذي يلقب بإمام الفن الحديث – يرى الطبيعة في صورة أشكال مخروطية وأسطوانية وكروية، ومع ذلك لا تبدو لنا لوحاته عجيبة ولا غريبة، كل ما في الأمر أن نظرته الخاصة الجديدة قد أضفت على لوحاته قوة في البنيان، وأبرزت ما في الأشياء من تماسك وصلابة.

ويتميز الفن الحديث بشدة تنوعه وتعدد أساليبه، وكأنه في ذلك يعكس بعض ما في الحياة المعاصرة من تعقد وتضارب وصراع، ولا تحسبنَّ أن كل ما ينتجه الفنانون الحديثون قيم ثمين، فلا تخجل إذن من تحكيم وجدانك في نقد أثر بعينه من آثار الفن الحديث. على أنه ينبغي لك قبل كل شيء أن تنظر إلى هذا

الفن متفتح القلب، والذهن، ولا تتعصب ضده في جملته وتفصيله.

والأهم من ذلك كله هو أن تدرب عينيك تدريبًا طويلًا على رؤية الآثار الفنية الحديثة؛ فالقراءة وحدها لن تجديك فتيلًادون هذا التدريب.

٢- من الروكوكو إلى الكلاسيكية الجديدة

كان الرسام "جاك لويس دافيد" Jacques Louis DAVID أحد الأعضاء البارزين في محكمة الثورة الفرنسية التي قضت على لويس السادس عشر بالإعدام في عام (١٧٩٣). ولم يكتفِدافيد- الذي كان ذا حظوة لدى الملك، وعضوًا في الأكاديمية الملكية- بالقضاء على صاحب العرش؛بل قضى كذلك على هذه الأكاديمية الملكية، وأنشأ مكانها في عام (١٧٩٥)"المعهد الوطني" الذي تحول في السنة التالية إلى "المعهد الفرنسي". وكان من فروع هذا المعهد "أكاديمية الفنون"، التي قُدِرَ لها أن تبسط نفوذها على الحياة الفنية في فرنسا، منذ ذلك الحين حتى مطلع القرن العشرين.

وكان من تقاليد البلاط والأرستقراطية الفرنسية، منذ أن استقدم الملك فرنسيس الأول الرسام ليوناردو دافنشي من إيطاليا سنة ١٥١٦، الاهتمام بأمر الفن وكبار شأنه. على أن معظم الآثار الفنية ذات القيمة التي ظهرت في فرنسا خلال القرون الثلاثة التي سبقت الثورة، كان إما مستوردًا أو مسلوبًا باعتباره من غنائم الحرب، وبخاصة من إيطاليا والبلاد الواطئة.

أما رسامو البلاط من الفرنسيين –وكانوا هم خير من أنجبتهم البلاد من الفنانين طوال معظم القرن الثامن عشر- فلم تكن تنقصهم القدرة والبراعة، ولم تخلُ أعمالهم في أغلب الأحيان من الفتنة والطلاوة، غير أن فنهم كان على وجه الإجمال ذا رونق أقرب إلى البريق الزائف منه إلى أي شيء آخر. ويتسم هذا الأسلوب –الذي يعرف باسم "الروكوكو" Rococo- بنوع من الزخرف يقوم على الأقواس القصيرة المقتضبة الشبيهة بالتفافات القواقع، ومن هنا كان هذا

الاسم الذي أطلق عليه؛ إذ هو مقتبس من كلمة "روكاى" **Rocaille** الفرنسية، ومعناها النقوش القوقعية الشكل.

ومن أشهر هؤلاء الرسامين "واطو" **Watteau** – وهو أعظمهم شأنا – و "ريجو" **Rigaud** مصور لويس الرابع عشر والخامس عشر، وبوشية **Boucher**، والسيدة "فيجيه لبران" **Vigee Letrun** – صاحبة الحظوة لدى "ماري انطوانيت" و"فراجونار" **Fragonard** الذي امتدت حياته فشهد عصر لويس الخامس عشر والسادس عشر، ثم نشوب الثورة وحكم الإرهاب، ثم عهد الملكية الجديدة التي أنشأها نابليون.

وكان في البلاط بعيدًا كل البعد عن واقع الحياة وتجاربها، ويكاد يقتصر على تصوير الملوك والنبلاء على نحو يرضي غرورهم، أو تصوير رعاة وراعيات أشبه بالدمى الجميلة، أو جنيات وأرباب وربات من الميثولوجية الإغريقية والرومانية.

ولكن حدث مرة أن انحرف فن البلاط عن أسلوب الروكوكو – وكان ذلك في عهد البمبادور عشيقة لويس الخامس عشر – حيث انتشر فجأة الهوس بالفن الكلاسيكي، على إثر ما كشفت عنه التنقيبات التي كانت جارية آنذاك في إيطاليا من أطلال وتماثيل رومانية تحاكي الفن الإغريقي القديم. على أن هذه "المودة" الإغريقية لم تلبث أن انقرضت بعد موت لويس الخامس عشر، فعاد فن البلاط إلى مجراه السابق في عهد ماري أنطوانيت.

ولكن كان هناك رسام شاب ظل متعلقًا بالأسلوب الكلاسيكي. وهذا الشاب هو "دافيد" الذي أصبح له شأنٌ عظيم فيما بعد: فلما تبدت في الأفق بشائر الثورة، انطلق يرسم على النحو الذي يهواه؛ فأخرج حينذاك لوحة تتسم بالرصانة واستقامة الخطوط، ويتعلق موضوعها بواقعة وطنية من تاريخ الرومان، ففازت على الفور بإعجاب الجمهور، وعندئذٍ قرر الملك لويس السادس عشر –

الذي كان قد أخذ يشعر بتزعزع أركان عرشه– شراء هذه اللوحة التي تُدعى "قسم الإخوة هوراس"Le Sermient des Horaces، ليبرهن على مشاركته الشعب في مشاعره الوطنية. وهكذا انقلبت الآية لأول مرة على الأرجح في تاريخ الفن؛ إذ أصبح الملك هو الذي يتملق الفنان، بدلاً من تملق الفنانين لأصحاب العروش والتيجان.

وعندما تمت الثورة، أصبح "دافيد" زعيم المصورين في فرنسا، وكان من أشهر لوحاته في ذلك العهد لوحة "بروتوس يتلقى نبأ وفاة أبنائه"، ولكن لم تكن قيمة هذه اللوحة من الوجهة الفنية هي التي استرعت الأنظار، وإنما هو موضوعها الذي أثار حماس الجماهير والمثقفين على السواء؛ وذلك لأن بروتوس –الذي أجهز على قيصر الطاغية– كان يتخذه الثوار الفرنسيون رمزًا للبطولة والحمية الوطنية.

ثم أنتخب "دافيد" في عام (١٧٩٨)عضوًا بالجمعية الوطنية، فلم يصبحرسام الثورة الرسمي فقط، بل بمثابة الحاكم بأمره في كل ما يتعلق بشئون الفن. وهكذا قضى بين عشية وضحاها على أسلوب الروكوكو، وفرض بقبضته الحديدية على الفن الفرنسي ذلك الأسلوب الرصين المتزن البارد الذي يتميز به الفن الإغريقي. وقد بلغ من شدة بأس دافيد أنه جعل الرسامين في عصره يحسون بأن المقصلة في انتظارهم ما لم يهتفوا في لوحاتهم بسقوط الروكوكو، وبحياة الكلاسيكية الجديدة .

وقد أصاب حياة "دافيد" من التقلبات خلال السنوات التالية ما أصاب الثورة الفرنسية. فقد سُجن خمسة شهور عقب إعدام صديقه "روبسبيير" في يوليه سنة ١٧٩٤، ثم أعيد إلى السجن بعد فترة وجيزة؛ فأمضى فيه شهرين آخرين. وفي أواخر عام ١٧٩٥ أُفرج عنه لدى صدور العفو العام عن المعتقلين

السياسيين. ومع إنه لم يعد من الوجهة الرسمية الحاكم بأمره فيما يتعلق بالفن، فقد ظل يعتبر رغم ذلك زعيم الرسامين في فرنسا.

على أن "دافيد" لم يلبث أن عاد إلى تقلد منصبه الرسمي السابق بعد استيلاء نابليون على زمام الحكم. وقد مكث في هذا المنصب حتى نُفي نابليون نهائيًا إلى سانت هيلانة، فنُفي الرسام كذلك إلى خارج البلاد، وعاش بقية أيامه –من عام ١٨١٦ إلى عام ١٨٢٥– في بروكسل.

وقد كان "دافيد" رسامًا قديرًا ذا موهبة ونبوغ. وإليه يرجع الفضل في تحرير الفن الفرنسي من الزخرف السقيم، وحمل الفنانين في عصره على تبيين الجمال في حبكة الخطوط القوية المستقيمة. وقد استولى "دافيد" على زمام الفن في فرنسا زهاء اثنين وثلاثين عامًا، توفر له في أثنائها من أسباب السلطة ما لم يتوفر على الأرجح لأي فنان سابق أو لاحق. على أنه بدلًا من أن يطلق سراح الفن ليتطلع إلى الأمام، فرض أسلوبًا قديمًا –هو الأسلوب الإغريقي– على الرسامين، دون أن يبيح أدنى قسط من الحرية لأي فنان مبتدع. وقد ضرب بذلك مثلًا في الاستبداد الفني لم يلبث أن بات تقليدًا احتذاه أنبه تلاميذه –وهو "آنجر" **Ingres**– ثم غيره من الاتباع الذين تحكموا من بعده بواسطة أكاديمية الفنون، في حياة الفن والفنانين في فرنسا حوالي قرن من الزمان.

٣- الحركة الرومانتيكية

وبعد نفي "دافيد" تولى زعامة الفن في فرنسا تلميذه البارون "جرو" **Gros**، الذي كان قد حظى وهو في سن الخامسة و العشرين بمقابلة نابليون، فألحقه بهيئة أركان حربه لرسم مشاهد الحرب.

ولم يكن تصوير المعارك مما يوحي باستخدام أسلوب رصين متزن وألوان قائمة على النحو الذي كان يوصي به "دافيد". ولكن لما كان جرو يرسم هذه اللوحات من أجل نابليون نفسه، فإنه لم يتقيد لحسن الحظ بتعاليم أستاذه، بل انطلق على سجيته يرسم، تبعًا لما تمليه عليه موهبته وولعه العظيم بالرسام روبنز **Rubens**، الذي يعد بلا جدال أشد الرسامين رومانتيكيةً بين الأساتذة السالفين.

وبعد سقوط نابليون تولى "جرو" إدارة مدرسة "دافيد" وقد بلغ من شدة سلطان هذا الأستاذ عليه، أنه كان يلح حتى على تلاميذه في التقيد تقيداً تاماً بما سنه دافيد من قواعد؛ أي نبل الموضوع، وصرامة الخطوط، ورصانة الألوان، وانتفاء العاطفة. وعندما كان يحتج التلاميذ على هذه القيود، كانت تفور أحيانًا فائرته، على نحو يدل على أنه كان يقاسينفسه من كبت ميوله الشخصية.

ويبدو أن هذا الكبت قد أورثه داء السوداء؛ ففي يوم من أيام يونيو سنة (١٨٣٥) توجه إلى أحد فروع نهر السين، ونزع قبعته وقفازه ورباط عنقه، ثم ألقى بنفسه في اليم وأغرق نفسه.

وإذا كان "جرو" قد بشَّر في لوحاته الأولى، بفجر الحركة الرومانتيكية في فرنسا، فإن أول من رفع لواء هذه الحركة حقًا، وتمرد تمردًا سافرًا على مدرسة دافيد، هو بلا

جدال الرسام تيودور "جيريكو" Theodore GÉRICAULTويكاد يرجع للصدفة وحدها الفضل في هذا التمرد.

وقد تجلت مواهب هذا الرسام وهو لم يزل في الحادية والعشرين من عمره، حينما قُبلت إحدى لوحاته للعرض في صالون عام (١٨١٢) وبعد ذلك بعامين سافر إلى روما لاستكمال دراسته، فاتفقت عودته إلى باريس في مدينة (١٨١٨) مع وقوع كارثة أليمة أثارت مشاعر الفرنسيين وأهابت حفائظهم، تلك هي حادثة السفينة "ميدوزا" التي كانت قد غرقت في عرض المحيط بعد إقلاعها من إحدى موانئ أفريقيا الغربية، ففر منها الضباط على قوارب النجاة، تاركين وراءهم أكثر من مائة بحار يصارعون الأمواج على طوف اصطنعوه لأنفسهم على عجل من بعض أخشاب السفينة. ومرت الأسابيع فلقي معظم البحارة حتفهم من شدة العطش أو من فرط الجنون، قبل أن تلمح إحدى السفن العابرة هذا الطوف فتجره إلى الشاطئ، ولم يبق عليه غير خمسة عشر بحارًا يوشكون على النزع الأخير.

وقد ألهبت هذه القصة مشاعر "جيريكو"، فصمم على تصويرها بكل ما انطوت عليه من هول وبشاعة. وحدث أن كان أحد الذين نجوا من الموت، هو النجار الذي صنع السفينة، فطلب منه الرسام أن يصنع له طوفًا مماثلًا لذلك الذي استخدمه البحارة، وجعله يصف له تفاصيل ما جرى على هذا الطوف. بل لقد ذهب "جيريكو" إلى حد اقتراض بعض الجثث من مستشفى مجاور، فأرقدها على الطوف بالشكل الذي وصفه النجار لأوضاع الموتى من البحارة.

وانتهى "چيريكو" من كل ذلك بإخراج لوحة كبيرة مثيرة تصور هول الحادث بعنوان: "طوف الميدوزا" ،Le Radeat de la Méduse فلما عرضت هذه اللوحة في صالون عام (١٨١٩)، فازت على الفور بإعجاب الجمهور، على حين أجمع

النقاد على استنكارها بدعوى بشاعتها وخلوها من تلك الصفات الكلاسيكية، التي كانت لم تزل تعتبر المثل الأعلى في الفن؛ أي رصانة التعبير، واتزان التكوين، وسمو المعاني.

وقد أثارت عاصفة النقد هذه حنق "جيريكو" وسخطه، فأعلن أنه قد قرر تطليق الفن، ثم غادر وطنه قاصدًا إنجلترا.

ولم تمض على وفاة "جيريكو" غير بضع سنوات، حتي اشترت الحكومة الفرنسية هذه اللوحة، التي تعتبر أول لوحة رومانتيكية بمعنى الكلمة في تاريخ الفن الحديث. وهي تُرى الآن بين مقتنيات متحف اللوفر.

وإنه ليصعب علينا اليوم أن نقدر قيمة الفن الرومانتيكي حق قدره؛ لأن هذا الفن قد تدهور على مر السنين، فأصبح فنًا أكاديميًا يقوم على حكاية ما يجذب عواطف الجماهير من القصص المثيرة، غافلًا القيم الفنية الأصيلة. والواقع أن كلمة "رومانتيكية" مشتقة من لفظة "رومان" **Roman** ومعناها في اللغة الفرنسية قصة أو حكاية. وقد اعتمد الفن الرومانتيكي منذ البداية على المبالغة في تصوير المشاهد التراجيدية أو الدرامية؛ فالألوان فيه أزهى دائمًا من الواقع، والحركات أشد عنفًا، والأبطال أعظم بطولة، والأشرار أشد شراسةً وفتكًا، والنساء أروع فتنةً وجمالًا. على أن المدرسة الرومانتيكية قد أنتجت في الربع الأول من القرن التاسع عشر عددًا من آيات الفن، وإلى هذه المدرسة يرجع الفضل فوق ذلك في تحطيم قيود الكلاسيكية الجديدة.

ولكن لنعد إلى صاحبنا الرسام "جيريكو" وما كان من رحيله عن وطنه، وعزمه على ألا يعود إلى الرسم مرة ثانية. فقد أثبتت الأحداث أنه لم يستطع الانقطاع عن الفن، ولا أن يظل بعيدًا عن وطنه غير أعوام قلائل. على أن إقامته في لندن قد أتاحت له فرصة الاطلاع على لوحات فنان آخر متمرد على

الأسلوب الكلاسيكي، وهو الرسام الإنجليزي "جون كونستابل" John Constable وهذه اللوحات لا تثير فينا اليوم أي شعور بالاستغراب، ولكنها كانت تعد آنذاك ثورة على التقاليد المرعية في رسم المناظر الطبيعية. فقد كان من المتبع حتى ذلك العهد أن ترسم هذه المناظر داخل المراسم، وتنسق أشكالها وفقًا لقواعد محفوظة في إنشاء الصور: فهاهنا على اليمين شجرة أو شجرتان، وهنالك على اليسار ممر أو طريق، وفي الوسط بحيرة أو غدير، وفي أعلى الصورة سماء تتخللها سحب تتوازن خطوطها مع خطوط الشجرة والطريق والبحيرة أو الغدير . أمَّا "كونستابل" فقد خرج إلى الطبيعة، وأخذ يدرس تأثيرات الريح والمطر وضوء الشمس وتقلب الجو على مظاهر الأشياء، ساعيًا جهده في تصوير هذه التأثيرات مباشرةً على لوحاته.

وقد تحمس "جيريكو" لهذه اللوحات النابضة بالحياة حماسًا شديدًا فلما عاد إلى وطنه فرنسا، أخذ يقص على زملائه من شباب الفنانين ما رآه من خروج "كونستابل" على التقاليد المعهودة، ومن توفيقه في تصوير التقلبات الجوية. بل لقد بلغ من حماسه أنه تمكن من إقناع لجنة التحكيم لصالون عام (١٨٢٤)بقبول ثلاث لوحات من أعمال كونستابل. ولكن لم تتح لجيريكو رؤية هذه اللوحات معروضة في باريس، فقد وافاه الأجل المحتوم قبل افتتاح الصالون ببضعة أيام، أثر وقوعه من فوق حصان، وهو لما يزل في سن الثالثة والثلاثين.

ولكن قبل أن تسقط راية الرومانتيكية من يده، كان قد التقطها رسام شاب من أصدقائه، وهو "أوجين ديلاكروا" Eugene Delacroix، الذي قُدر له أن يمتد به العمر، ليرفع هذه الراية عاليًا في وجه الكلاسيكية الجديدة، زهاء أربعين عامًا..

ويبدو أن "ديلاكروا"– الذي يعتبر رمز الرومانتيكية في الفن– كانت قد أعدته الأقدار منذ ولادته ليلعب هذا الدور. فهو بالإضافة إلى ما أحاط بمولده من غموض، قد تعاقبت عليه في سنيه الأولى عدة أمراض شداد، أمكنه أن يبرأ منها، ولكن بعد أن أورثته هزالًا وضعف بنية. وقد أوشك مرةً أن يلقى حتفه في حريق، وأُنقذ مرتين من الغرق، وتناول مرةً السم خطأً، وكاد يموت مرةً شنقًا عن غير قصد. فلا غرو بعد كل ذلك أن أصبح شابًا قلقًا منطويًا على نفسه، تساوره الهواجس، و تملأ رأسه الخيالات، ولا يكاد يثق إلا بمقدرته على الرسم، هذا الفن الذي أخذ في ممارسته – وكأنما من قبيل الصدفة – وهو في سن الثامنة عشر.

وكان "ديلاكروا" في سن الحادية والعشرين عندما رأى لوحة جيريكو "طوف الميدوزا" في صالون عام (١٨١٩) وقد روى في يومياته بعد ذلك أنه بعد مشاهدتها، خرج هائمًا على وجهه في شوارع باريس، وقد أذهلته هذه اللوحة عن نفسه.

وبعد ثلاث سنوات عرض "ديلاكروا" نفسه لوحة في الصالون عنوانها "قارب دانتي" **Le Barque de Dante**. ومع أن هذه اللوحة تطابق ما سنَّه دافيد من قواعد فيما يتعلق بنبل الموضوع ونمو المعاني، إلا أنها تخرج على هذه القواعد من حيث روحها العامة؛ فالشخصيات لا تشبه التماثيل الجامدة الوقورة، وإنما تفيض حيوية وقوةً درامية، والأمواج تتلاطم هائجة من حولها، والسماء تتوعد من فوقها.

وفي صالون عام (١٨٢٤) عرض "ديلاكروا" لوحته التي لايزال يعدها بعض النقاد أروع آثاره جميعًا، وهي: "مذبحة ساقز" **Le Massacre de Scio** التي صور فيها مشهد من المجازر التي ارتكبها الأتراك في أبريل سنة (١٨٢٢)، في هذه الجزيرة اليونانية الصغيرة.

وكان المحكمون قد قبلوا عرض هذه اللوحة دون حماس؛ فلما افتتح الصالون

فوجئوا برؤية لوحة، لم يشكوا في أنها هي التي كانوا قد قبلوها، ولكنها تختلف عنها اختلافاً كبيرًا من حيث ألوانها ، فما الذي حدث ؟

كان "ديلاكروا" قبل ذلك بشهرين قد خرج مرةً للنزهة بعد أن أوشك على إنجاز لوحته؛ وإذ به يقف فجأةً، وكأنه قد تسمر في مكانه، لدى وقوع عينيه على ثلاث لوحات –في واجهة أحد محلات بيع الصور– من عمل الرسام الانجليزي كونستابل. لقد فتنه، وروعه في آنٍ واحد، ما رآه من تراقص الأضواء وانعكاساتها في هذه اللوحات. فلما عاد إلى مرسمه، بدت له لوحته شاحبة لا حياة فيها، غير أنه كان قد أمضى أكثر من عام في رسمها، ولم يكن أمامه متسع من الوقت لعمل غيرها، فاكتفى بإنجازها وقدمها للعرض على هيئة التحكيم.

ولكن قبل افتتاح الصالون بأربعة أيام، تولت "ديلا كروا" فكرة عجيبة، حفزته على إتيان عمل لا يكاد يعقل. فقد طلب الإذن بمراجعة لوحته مراجعة نهائية، وتنقيح بعض التفاصيل (عمل رتوش) والغريب أنه أُجيب على طلبه؛ إذ أن اللوحة كان قد تم تعليقها، كما كانت لوحات كونستابل. وأمضى "ديلاكروا" أربعة أيام في حمى مستعرة، يدرس أسلوب "كونستابل" المبتدع وطريقته في إشاعة الضياء في لوحاته، محاولًا في الوقت نفسه تطبيق هذا الأسلوب على لوحته، وعندما افتتح الصالون، كانت "مذبحة ساقز" لم تجف بعد ألوانها.

ولقد استرعت لوحات "كونستابل به اهتمام الفنانين في فرنسا، وبخاصة الشبان منهم. ولكن النقاد عابوا عليها تجردها من "المثالية" ورقة الشعور، بحجة أنها لا تصور غير مشاهد ريفية مبتذلة. والواقع أن إحدى هذه اللوحات كانت تمثل عربة "دريس"، وقد احتاج الجمهور الإنجليزي إلى نصف قرن من الزمان، ليفطن إلى قدر هذا الرسام. الذي استثار إعجاب جيرانه الفرنسيين – باستثناء الأكاديميين والنقاد – في عام (١٨٢٤)، واليوم تُرى "عربة الدريس" The Hay

Wain –وهي أشهر لوحات كونستابل– بين مقتنيات المتحف الوطني The National Gallery بلندن.

على أن الأكاديميين الفرنسيين، لاعتقادهم أنه ليس في الفن الانجليزي ما يمكن أن يخشى خطره، لم تقلقهم لوحات كونستابل بقدر ما أقلقتهم "مذبحة ساقز" التي زاد أسلوبها الرومانتيكي فتنة ما أشاعه فيها ديلاكروا من ضياء، نهجًا على منوال زميله الإنجليزي.

وقد كان "جيريكو" أول من نفخ في بوق الرومانتيكية، غير أن الأكاديميين لم يلبثوا أن تغلبوا عليه. لكن ها هو ذا الآن متمرد آخر، لم يردعه استياؤهم من لوحته السابقة "قارب دانتي"؛ فأعقب تلك الهجمة" الأولى بهجمة أشد، هي هذه اللوحة الجديدة التي بلغ من خروجها على القواعد المرعية أن الرسام جرو Gros –بالرغم من اعتداله– لم يتردد في وصفها بـ "مذبحة الفن" .

وأحس الأكاديميون أنه لابد لهم من القيام بعمل حاسم عاجل، حتى لا يتزعزع سلطانهم، فتطغى هذه البدعة الرومانتيكية على الفن "الحق" وكان نفوذ "دافيد" قد أخذ يتضعضع، بعد بقائه ثمانية أعوام في المنفى؛ فكان لابد إذن من العثور على زعيم جديد، يعزز جانب الكلاسيكية، ويوطد دعائمها.

ولم يطل بحث الأكاديميين عن هذا الزعيم؛ فقد وجدوه في صالون عام (١٨٢٤) نفسه الذي عرض فيه ديلاكروا وكونستابل. ذلك أنه كان في هذا الصالون لوحة تستوفي جميع الشروط التي يطلبونها، فقد فازت هذه اللوحة بثناء النقاد وإعجاب الجمهور، وكانت تشهد بحذق صاحبها وبراعته من وجهة النظر الأكاديمية، وكان موضوعها مما يرضي العواطف الدينية والوطنية على السواء، تلك العواطف التي راجت سوقها بعد عودة البربون إلى حكم فرنسا، ثم إنها كانت –علاوة على ذلك– من عمل فنان كان يعتبره دافيد ألمع تلاميذه، ألا وهو

"جان أو جيست دومينيك آنجر" **Jean Auguste Dominique Ingres** الذي كان قد عاد إلى باريس بعد إقامته ثمانية عشر عامًا في إيطاليا، وكانت هذه اللوحة هي: "نذر لويس الثالث عشر" **Le Voeu de Louis XIII** التي يرى فيها هذا الملك راكعًا على ركبتيه أمام العذراء، واهبًا إياها تاجه وصولجانه.

وسرعان ما التف الأكاديميون حول "آنجر"، فانتخبوه عضوًا بالمعهد الفرنسي، ومنحوه وسام جوقة الشرف، وعندما توفي "دافيد" في العام التالي، أصبح "آنجر"– بلا منازع– زعيم الفن الكلاسيكي في فرنسا.

وقد ولد "جان أو جيست دومينيك آنجر" في بلدة مونتوبان بجنوب فرنسا عام ١٧٨٠ وعندما بلغ سن السادسة عشرة أرسله والده إلى باريس لتتلمذ على يد دافيد. ولكنهما افترقا بعد ثلاث سنوات من الدراسة، بسبب اعتراض التلميذ على إحدى المبادئ التي كان يتمسك بها الأستاذ، وقد اضطر الفنان الشاب بعد ذلك إلى النضال في سبيل مقاومة تعصب دافيد وصرامته.

ولم يكن "آنجر" بالفنان المتمرد؛ وإنما هو أراد فقط أن يسير على أسلوبه الخاص في استخدام اللغة الكلاسيكية، وقد كان يتفق مع أستاذه في الاعتقاد بأن الرسم هو الأساس في فن التصوير، وأن اللون أمر ثانوي، يكاد يمكن إغفال حسابه، غير أن "دافيد" كان يؤمن بالجمال الرياضي **Mathematical** المتمثل في النحت الإغريقي الروماني، أما "آنجر"– الذي تأثر برافائيل– فكان يتعلق بجبال الأشكال الطبيعية المحورة تحويرًا مثاليًا.

ولنقل بعبارة أخرى: إن "دافيد" كان ينشد الجلال، في حين كان "آنجر" ينشد الجمال،رغم أن كليهما كان يعارض الواقعية، وما كان أحدهما ليقبل تلويث لوحاته بمشاهدة الحياة كما تبدو على حقيقتها، أو كما يمكن أن تبدو في صورتها الرومانتيكية.

ولقد لقيت كلاسيكية "دافيد" حتفها عقمًا وإجدابًا، أما كلاسيكية "آنجر" فقد أفضت إلى نوع من الرونق التافه، ظل مثلًا يحتذيه العديد من الرسامين، حتى مطلعالقرن العشرين.

وقد كان "آنجر" رسامًا لا يباريه أحد في عصره، ولا يفوقه غير القليل في أي عصر آخر، من حيث براعته في فن الرسم **Drawing**. ويشهد بذلك على الأخص ما رسمه بالقلم من صور الأشخاص **Portraits**، حيث لا نرى أثرًا من ذلك الرونق الزائف الذي ينفرنا اليوم من لوحاته، وإنما نرى خطوطًا متينة رائعة تدل على أستاذية ودقة ملاحظة وجزالة أسلوب.

وكانت طريقته المعتادة أن يبدأ برسم يشمل شتى التفاصيل، ويجسمه بالظلال، ثم يعمد إلى تلخيص الشكل في بضعة خطوط قوية صافية مختزلة، وما إن أصبح "آنجر "– بعد وفاة دافيد سنة ١٨٢٥– زعيم الفن الأكاديمي في فرنسا، حتى أخد يحذو حذو أستاذه السابق في حنبليته وتعصبه. وكان من جراء ذلك، من ناحية، ومن جراء ازدياد الوعي بين الفنانين المحافظين بعنفوان الحركة الرومانتيكية الفتية، من الناحية الأخرى، أن اشتد رجال الأكاديمية في تصلبهم وتصميمهم على قصر جميع والفنانين في فرنسا على اتباع تعاليمهم والسير على نهجهم.

وإنها لظاهرة من ظواهر الطبيعة الإنسانية نراها في جميع الأقطار، وهي أن يلجأ الجيل القديم الذي توطدت مكانته إلى مكافحة الجيل الجديد الناشئ وكبح جماحه، وذلك في سبيل بقائه هو، وبقاء تقاليده وأحكامه ومثله العليا، وكان مما عزز هذه النزعة في فرنسا، طوال القرن التاسع عشر، أن الفن كان آنذاك سلمًا يؤدي إلى المجد والشهرة، ولكن على شرط أن يخمد المرء كل إلهام نابع من ذات نفسه، ويقنع باتباع القواعدالتي سنَّها الأسلاف من الفنانين.

وكانت أولى درجات هذا السلم اجتياز الامتحان لدخول مدرسة الفنون الجميلة، فإذا اجتاز الطالب هذا الامتحان كان عليه أن يمضي عدة سنوات في العمل والدراسة تبعًا لتقاليد محفوظة مجردة من كل نفحة من نفحات الوحي أو الإلهام، وذلك إعداد للخطوات التالية: العرض بالصالون الرسمي؛ ثم الفوز بالجوائز والميداليات البرونزية، ثم الفضية، ثم الذهبية، وأخيرًا "جائزة روما" بالنسبة لقلة المحظوظة. ولا يستبعد بعد ذلك أن تشتري الدولة بعض آثار الفنان، أو تكلفة القيام بتزيين جدار أو صنع تمثال.

أما قمة المجد، فكانت أن يُعين الفنان عضوًا بأكاديمية الفنون الجميلة التابعة للمعهد الفرنسي. ولما كان هذا المعهد، بأقسامه المختلفة، يهيمن هيمنة تكاد تكون مطلقة على شتى نواحي الحياة الأدبية، والفنية في فرنسا، فإن الفنانين الذين كانوا يتبعون التقاليد في كل خطوة من خطوات ارتقائهم السلم الموصل إلى عضوية الأكاديمية، كانوا هم الذين يصبحون بدورهم أصحاب النفوذ والسلطة، وكانت الأكاديمية، إتمامًا لهذه الدائرة المفرغة، تختار من بين أعضائها الأساتذة لمدرسة الفنون الجميلة.

وهكذا بات من المتعذر أن يُعترف بفنان، وأن تباع لوحاته تبعًا لذلك، ما لم يرض عنه رجال الأكاديمية. وكان هؤلاء يحابون طبعًا أتباعهم، فيختارون لوحاتهم للعرض في الصالون، ويختصونهم بالجوائز، وينتخبونهم لتنفيذ المشروعات الفنية التي تطلبها الحكومة؛ ولذلك كان تحدي سلطانهم أمرًا يتطلب قدرًا كبيرًا حقًا من الجرأة والشجاعة.

وكان "آنجر" يعتقد– سواء من الوجهة التعليمية أو الفنية أن الرسم أي الخط، هو أساس فن التصوير–فلم يلبث أن اتخذ هذا المبدأ قاعدة للتعلم في مدرسة الفنون الجميلة. وهكذا لم يعد يسمح للطلبة باستخدام الألوان إلا بعد

سنوات عدة من المران على رسم نماذج لا تكاد تغير أشكالها أو أوضاعها. وعندما كان يباح لهم بعد ذلك استخدام الألوان، كانت معظم لوحاتهم تبدو تبعًا لذلك مجرد رسوم ملونة.

وقد تحدى "ديلا كروا" هذه النظرية؛ إذ لم يعترف بأولوية الرسم، جاعلًا اللون أداته المباشرة لخلق الشكل، وانصرف في الوقت نفسه عن المواضيع الميثولوجية المعهودة، مختارًا بدلًا عنها مواضيع البطولة من أحداث عصره أو من تاريخ العصر الوسيط، ولذلك تبدو لوحاته كأنها تنبض بالحياة الزاخرة بالألوان، وتجيش عاطفة وحركة.

٤- الخروج إلى الطبيعة

كان من المفترض، تبعًا لتقاليد الباريسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، أن الفنانين الجديرون بهذا الاسم، إنما يعملون داخل مراسمهم، حتى عند ما يتعلق موضوع لوحاتهم بمشهد طبيعي، وقد حدث مرة أن أُحضر ثور داخل أحد المراسم في باريس، وقيد بسلسلة إلى الحائط، وأوقف بجانبه فلاح، لمساعدة الطلبة على تصوير منظر ريفي.

ولا شك أنه كان يحدث بين الحين والحين أن يفطن أحد الفنانين إلى أنه من الممكن تصوير الطبيعة "الخام" رأسًا على اللوحة، بدلًا من البدء برسوم "كروكية" تؤخذ بعد ذلك إلى المرسم لمعالجتها وإخضاعها لقواعد الصياغة الفنية، ولكن أنابيب الألوان لم تكن قد اخترعت بعد، ولذلك كان من الأيسر سحق الألوان ومزجها بالزيت داخل المرسم، من نقل كل ما يلزم لهذه العملية، بالإضافة إلى الحامل واللوحة والفراجين، لتصوير مشاهد الطبيعة مباشرةً.

على أنه في الربع الثاني من القرن التاسع عشر أخذ عدد من الفنانين يفرون الواحد تلو الآخر من باريس، لاجئين إلى قرية صغيرة تُدعى"باربيزون"Barbizon عند أطراف غابة "فونتينبلو"Fontainebleau وهنالك كانوا ينصبون حواملهم في الهواء الطلق؛ لرسم مناظر الغابة أو القرية. وقد تميزت لوحات هذه الجماعة من الفنانين– التي عرفت فيما بعد باسم جماعة باربيزون– بجمالها الطبيعي ونضرة ألوانها، غير أنها لم تفز بدعوى "ريفيتها" إلا بالاستهزاء من رجال الصالون والأكاديمية، وبخاصة من الباريسيين الذين كانوا لا يتعلقون بشيء آنذاك مثل تعلقهم بما يسمى "الأناقة".

وكان زعيم هذه الجماعة يُدعى "تيودور روسو" **Theodore Rousseau** (١٨١٢- ١٨٦٩). وقد بدأ تمرده على تقاليد الأكاديمية، وعلى سياسة الحكومة في الوقت نفسه، وهو لايزال في سن الثامنة عشرة، حينما كان طالبًا بمدرسة الفنون الجميلة. وبعد ذلك ببضع سنوات قبلت إحدى لوحاته للعرض في صالون عام (١٨٣٤). ولكن منذ ذلك الحين، وحتى ثورة (١٨٤٨) التي فتحت أبواب الصالون فترة من الزمن لجميع الفنانين، لم تُقبل أي لوحة من لوحاته، وذلك من جراء دائم للأكاديميين الذين وجدوا في هذا الشاب المتمرد خير هدف لحملتهم على كل تجديد.

وكان "تيودور روسو" شديد التعلق بالطبيعة، فعكف على دراستها، مدققًا في رسم كل صخرة وكل شجرة، بل كل غصن وكل ورقة. على أن لوحاته كانت أقرب إلى تسجيل معالم الطبيعة تسجيلًا حرفيًا، منها إلى الكشف عن أسرار جمالها وإضاءتها بنور الإلهام.

وكان من أعضاء هذه الجماعة كذلك "شارل دوبيني" **Charles Dau bigny** (١٨١٧- ١٨٧٨) الذي يعد أعلاهم شأنًا من الوجهة الفنية. وقد أصبح أوسعهم شهرة بفضل مناظره الطبيعية ذات الطابع الغنائي **lyrical**، هذا الطابع الذي أضحى بمثابة السمة المميزة لفن هذه الجماعة، ومرجع ما حظيت به فيما بدله من تقدير وإعجاب.

وهناك رسامان آخران ينسبان أحيانًا إلى جماعة باربيزون، ولو أن صلتهما بهذه الجماعة كانت في الواقع أقرب إلى الصداقة أو الزمالة منها إلى الانتهاء أو الانضواء، أولها هو الرسام رقيق الجانب والقلب: "كامي كوروه" **Camille Corot** (١٧٩٦- ١٨٧٥)، الذي لم يدر بخلده قط أن يتمرد على شيء ولا على أحد، وإنما راح في سبيله يرسم طوع سجيته. وكان من حسن طالعه أن كان

له والد ميسور الحال، وقد فطن هذا الوالد إلى أن ابنه الشاب السارح البال لا يمكن أن يصبح من رجال الأعمال، فتركه يمضي فيهوايته، مقيمًا أوده حتى بلغ هذا الابن سن الخمسين. بيد أن الحظ قد أقبل على "كوروه" في أواخر أيامه، فكان يجني كل عام من بيع لوحاته أضعاف ما جنى والده من تجارته الرابحة في أي عام من الأعوام.

وقد رأى "كوروه" لوحات "كونستابل" لأول مرة في صالون عام (١٨٢٤)، فاستفاد من تأمل أسلوبها، ولكنه استفاد أكثر بتحفزها إيَّاه على المضي في طريقه من حيث استلهام الطبيعة.

وفي العام التالي سافر إلى روما. وهنالك ظهر ما أصبح يسمى فيما بعد بالمرحلة الأولى من فنه، هذه المرحلة التي تميزت بمناظره الطبيعية ذات البنيان المدعم، الذي يذكرنا إلى حد ما بتلك "المخروطات والأسطوانات والكرات" التي جعل منها "سيزان" بعد ذلك بنصف قرن من الزمان، الأساس المتين للفن الحديث.

وقد أمضى "كوروه" في التجوال والأسفار نحو عشرين عامًا، كان يعود في أثنائها، بين الحين والحين، ليقيم مع أصدقائه في قرية باربيزون، ولكنه بالرغم من تعلقه بهؤلاء الأصدقاء– وعطفه الكريم عليهم– كان يفضل في أغلب الأحيان الاعتزال في كوخه الذي اشتراه له والده في قرية فيل دافري، حيث كان يعكف على رسم المناظر الطبيعية في أسلوب رقيق لطيف يضفي عليها شبه غلالة شفافة تجعلها تبدو كأنها من عالم آخر. على أنه كان يكمن تحت هذه الغلالة الشفافة بنيان سليم، ورسم متين، يقوم على دراسة عميقة وفن متقن، ولكن حدث بعد ذلك أن انتقلتعدوى العصر الفيكتوري، بنزعته "السنتمنتالية"(١) إلى فرنسا؛ وإذا

(١) **Sentimentality** الميوعة العاطفية.

بلوحات "كوروه" تصبح بين عشية وضحاها قبلة الأنظار. فانطلق الرسام– رغبة منه على الأخص في معاونة أصدقائه– يرسم العشرات بل المئات من الصور، الواحدة تلو الأخرى، وكلها أشبه بالأطياف أو الأبخرة المتصاعدة، وكأنها توشك أن تحلق في الفضاء خارج إطار اللوحة. غير أن هذه الصور هي التي كان يقبل عليها جمهور المشترين إقبالًا شديدًا، ولا ينقطع عن طلب المزيد من نوعها.

على أن "كوروه"، طوال هذه المرحلة التي كان يرسم فيها هذه المناظر الطبيعية التي يغشاها الضباب، كان يعكف في الوقت نفسه على رسم لوحات أخرى– وكأنما لمتعته الشخصية– تتميز بصلابة بنيانها. وروعة تكوينها، وتمثل صور أشخاص في غالب الأحيان، ولكن هذه اللوحات– التي هي خير ما خلف لنا كوروه من آثار– لم تتضح قيمتها لأعين النقاد إلا بعد وفاة الفنان بزمن طويل.

والرسام الثاني الذي ينسب أحيانًا إلى جماعة باربيزون، مع أن صلته بها كانت في الواقع أقرب إلى الزمالة منها إلى الانتهاء، هو جان فرانسوا "مييه" Jean Francois MILLET (١٨١٤ – ١٨٧٥)،وقد انفرد "مييه" في فنه بسمة خاصة ميزته عن باقي أفراد هذه الجماعة، التي حصرت كل همها في تصوير مشاهد الطبيعة؛ ذلك أن هذا الرسام كان قد ولد ونشأ في قلب الريف، واشتغل في شبابه بالزراعة، فاقترنت في ذهنه صورة الأرض بصورة الفلاح الذي يفلحها، فرسمهما مندمجين معًا، في جلالهما الطبيعي، دون أن يعمد إلى تزويق أي منهما.

ولم يتلق "مييه" أي تعليم مدرسي في صباه، ولكنه كان ذا عينين تبصران، فاستخدمهما في اختزان صور إخوانه من الفلاحين الكادحين في الحقول والغابات أو المحاجر، كما كان له قلب يعطف على الوضعاء الودعاء، فتغنى بهم في لوحاته وباركهم.

وعندما تبدت مواهبه في فن الرسم، اكتتب أهل قريته بمبلغ من المال لتمكينه من السفر إلى باريس، وهنالك تتلمذ على أحد أساتذة الأكاديمية، ولكنه لم يلبث أن نفر من هذا النوع من التعليم.

ولجأ في سبيل كسب قوته وقوت عياله إلى رسم صور "العاري" وبيعها مقابل بضعة دراهم، كما لجأ إلى رسم المواضيع الدينية التي كان يقبل عليها الجمهور آنذاك، وبخاصة عندما تكون زهيدة الثمن. وفي أثناء ذلك كان يختلف، كلما واتته الفرصة إلى متحف اللوفر؛ لدراسة فناني عصر النهضة. على أن "دعاء الأرض" – كما قال مرة لصديق له حثه على أن يرسم على منوال ديلاكروا– كان لا ينقطع طوال الوقت عن التردد في أذنيه.

وبعد وصوله إلى باريس بعشرة أعوام قُبلت إحدى لوحاته، التي يقلد فيها الأسلوب الأكاديمي؛ للعرض في الصالونات. وفي العام التالي فتحت ثورة (١٨٤٨) أبواب الصالون لجميع الفنانين، فعرض "مييه" إحدى لوحاته الأصيلة التي يسير فيها على أسلوبه المبتدع، وقد قُبلت هذه اللوحة بالاستحسان، فشجع ذلك الفنان على الانصراف عن رسم العاري والمواضيع الدينية، ومغادرة باريس مع زوجته وأطفاله الثلاثة؛ للحاق بجماعة باربيزون.

وقد رحب أعضاء الجماعة بمقدم هذا الزميل الأشد منهم فقرًا، وبذلوا له كل ما في وسعهم من معونة، فتمكن– بالرغم من الضيق الشديد– من المضي في رسم لوحاته الكبيرة التي يصور فيها حياة الفلاحين.

ولم يكن "مييه" مثل زملائه فنانًا اكتشف جمال الطبيعة فجأةً، فارتمى بين ذراعيها، وإنما هو قد عاد إلى الأرض كما يعود الابن إلى أحضان أمه. وهذه الصلة الحميمة بينه وبين الطبيعة تتجلى في جميع لوحاته، في قوة تجسيم الفلاحين بالرغم من بساطة الخطوط، وفي انسجامهم انسجامًا تامًا مع الوسط الذي

يعيشون فيه.

على أن هذه اللوحات لم ترق بطبيعة الحال في أعين القوم المتأنقين المتحذلقين من أهل باريس، الذين لم يرضهم أن يهبط الفن "الرفيع" إلى حد تصوير أجلاف تبدو الخشونة في وجوهم وأطرافهم، وتكاد رائحة العرق تفوح من أجسامهم.

وبلغ من استنكار مدير الفنون الجميلة– في عهد الإمبراطور لويس نابليون– لفن "ميية"، أن قال في وصفه: "إنه فن ديموقراطيين؛ أي أولئك الذين لا يغيرون ملابسهم الداخلية، ويريدون أن يظهروا مع ذلك بمظهر رجال المجتمع، إني لأنفر وأشمئز من هذا الفن".

وكان من الطبيعي في نظر أولئك الباريسيين المتأنقين ذوي الذوق الرفيع، أن يعجب بهذا الفن الغليظ تلك الطائفة من القوم غير المثقفين الذين يدعون بالأمريكيين، والذين ظهر من بينهم شاعر جلف، يشبه فيما يبدو "مييه"، ويُدعى وولت هويتمان **Walt whitman**.

فلا غرو أنه لما أخذ الفرنسيون يفطنون، بعد ذلك بنحو عشرين سنةإلى قيمة هذا الفنان، لم يروا له في وطنه إلاالقليل من الآثار؛ إذ أن معظمها كانت قد اقتنته المتاحف الأمريكية.

وإذا كان "مييه" لم يذق طعم المجد إلا في أواخر أيامه، فإن "دومييه" كان أسوء منه حظًا؛ إذ عاش طوال حياته فقيرًا تعيسًا، ومات مغبونًا، غير دار أنه لن تمضي بضع سنوات حتى يكتشف، ويصبح من مشاهير الفنانين، فيجني غيره ثمار كده وعنائه.

وقد ولد "هونوريه دومييه(1879 -1808)" Honoré Daumier في مارسيليا من أب زجَّاج كان حلمه الأكبر أن يصبح شاعرًا. وعندما كان الابن في سن السابعة انتقلت الأسرة إلى باريس، حيث جدَّ الأب في البحث عمن يستمع لقريضه، مهملًا صناعته وعياله إهمالًا تامًا. ولكن عندما قرر الابن– بعد ذلك ببضع سنوات– أن يصبح رسامًا، ثارت ثائرة هذا الأب، وحاول جهده أن يثنيه عن عزمه.

وقد تقلب الابن بالفعل على عدد من الحرف المضنية. وكان يتردد في هذه الأثناء على إحدى مدارس الفن، على أنه ما لبث أن سئم رسم الآذان والعيون والأنوف والأقدام ونحو ذلك من أجزاء جسم الإنسان، نقلًا عن النماذج الجصية. ثم حدث أنَّ صديقًا له، كان يعمل في مرسم للحفر على الحجر (ليتوغراف)، علمه يومًا هذه الصناعة، فعثر "دومييه" بذلك على وسيلة للتكسب من فنه؛ إذ لم تلبث رسومه أن اجتذبت أنظار صاحب مجلة "الكاريكاتور" (وهي مجلة سياسية كانت تعارض الحكومة القائمة)، فدعاه للعمل لديه، وكان لم يكد يبلغ آنذاك سن الحادية والعشرين. وقد ظل يساهم في هذه المجلة حتى أوقفها مرسوم حكومي صدر عام(١٨٣٥) ، قاضيًا بتحريم النقد السياسي. واشتغل "دومييه" بعد ذلك بجريدة "الشاريفاري" Le Charivari حيث نشر خلال الثلاث عشرة السنة التالية معظم رسومه الشهيرة.

ولم يكن "دومييه"– مجرد رسام كاريكاتوري، وإنما كان فنانًا عظيمًا يمكن مقارنة الكثير من رسومه برسوم رافائيل ورمبرانت وروبنز، أولئك الذين كان قد درس آثارهم أيام شبابه في متحف اللوفر، ولكن لأن رسوم دومييه كانت تعالج على الأغلب موضوعات أقرب إلى النقد الاجتماعي أو السياسي، فإن أبناء عصره، بل هو نفسه، لم ينظروا إلى هذه الرسوم على أنها من الفن أو ما يقرب منه.

وقد كان الفن الجدير بهذا الاسم في نظرهم، هو اللوحات التي تُستخدم في صناعتها الألوان والفراجين. غير أن "دومييه" لم يكن لديه متسع من الوقت لعمل لوحات من هذا القبيل، فهو بالرغم مما كان من شغف الجمهور برسومه وإقباله عليها، لم يكن يتقاضى على هذه الرسوم غير أجر من الضآلة، بحيث كان لابد له من رسم المئات منها كل عام ليتمكن من مجرد العيش.

وفي عام (١٨٦٠)، فُصل "دومييه" من عمله، وكان قد بلغ حينذاك سن الثانية والخمسين، فاتسع أمامه الوقت للتصوير، ولكنه بات في الوقت نفسه دون مورد يقيم أوده وأود عائلته.

ومكث الفنان ثلاثة أعوام في فقر مدقع، ثم استدعاه صاحب "الشاريفاري" للعمل من جديد في جريدته، فظل يرسم اثنتي عشرة سنة أخرى، بالرغم مما كان قد أصاب بصره في تلك السن من ضعف وكلال شديد.

وقد ذاق "دومييه" في أواخر حياته مرارة البؤس الشنيع، وبخاصة بعد فقدان صديقيه كوروه ودوبيني. وعندما توفي هذا الفنان العظيم– الذي يعد بلا جدال من أفحل رواد الفن الحديث– لم تقبل الدولة إلا في تأفف، أن تنفق اثني عشر فرنكًا لدفنه، كما يدفن الصعاليك أو المتشردون.

وبعد ما هيل على جثمانه التراب واستقر في مثواه الأخير، أقبل عدد من تجار الصور الدهاة، فاشتروا من أرملته الوالهة ما خلفه من لوحات تعد بالعشرات، مقابل بضع دراهم. ثم مضت الأيام، فأخذ هؤلاء التجار في إخراج هذه اللوحات من مخابئها، الواحدة تلو الأخرى؛ ليبيعوها بأثمانٍ غالية، لم تلبث أن ازدادت مع مر السنين غلوًا وارتفاعًا.

وميزة فن "دومييه" أنه يبرهن على أن الفن يمكن أن يحمل فكرًا ومعنى،

ويظل مع ذلك فنًا عظيمًا، فلوحات هذا الرسام تعتبر آيات- من وجهة نظر الفن الحديث- من حيث حبكة التصميم، وروعة الشكل، وبلاغة الكتل، وتوازن المستويات المرتدة والمتقدمة، وإيقاعية التخطيط.

وقد رسم "دومييه" وصور التعساء في عصره، وأولئك الذين ساهموا بنصيب في تعاستهم، لقد هتك ستر المتوقرين، وفضح المنافقين واللصوص والأوغاد والفاسقين. وإننا لنرى في لوحاته ورسومه للفقراء المحرومين، والأغنياء الجدد المنتفخي البطون والأوداج، والمشعوذين، والممثلين المهولين، والقضاة المرتشين، والمحامين المتكالبين على المال؛ ولشدة ما يبدو لنا هؤلاء جميعًا، وكأنهم من عصرنا هذا.

٥- فنانان من إسبانيا

جويا وإلجريكو

ولابد لنا الآن من الخروج قليلًا عن التسلسل التاريخي لقصة الفن الحديث، للتحدث عن فنانين، كان لهما دون ريب دور يذكر في تطور هذا الفن، وإن كانا لا يدخلان في صلب مجراه:

الأول، وأسبقهما أثرًا وإن كان أحدثهما عهدًا، هو فرانسسكو جويا" Francisco Goya (١٧٤٦– ١٨٢٨) الذي كان معاصرًا لدافيد، ونقيضه مع ذلك على خط مستقيم، إلا من حيث أن كليهما قد استطاع أن يحتفظ بمكانته الرسمية بوصفه زعيم الرسامين في بلده، دافيد بفضل دهائه وحسن تدبيره، وجويا بفضل جسارته بل وقاحته؛ وذلك بالرغم من شتى التقلبات السياسية العنيفة التي اكتنفت حياتهما. ومن غريب المصادفات أن كليهما كذلك قد مات بعيدًا عن وطنه، فقد تُوفي دافيد في بروكسل منفيًا بمقتضى مرسوم ملكي، وتوفي جويا في مدينة بوردو بعد اختياره الهجرة في أواخر حياته إلى فرنسا. وقد كان "جويا" فلاحًا ولد في قرية جبلية فقيرة بمقاطعة أراجون. وكان كجميع صبيان القرية يكدح في الحقل كل يوم منذ شروق الشمس حتى مغربها، على أنه لم يعدم مع ذلك الوسيلة لإشباع هوايته؛ وذلك بالرسم على الصخر أو الحجر بواسطة فروع الأشجار المحروقة الطرف. ولم تلبث أن جذبت موهبته الواضحة أنظار أهل القرية، فعهدوا إليه، وهو لايزل في الثانية عشرة من عمره، في زخرفة ستارة لتعليقها أمام مذبح الكنيسة. وعندما عاد جويا، بعد ذلك بستين سنة، إلى

زيارة بلدته، وجد هذه الستارة لم تبرح مكانها.

وبعد ذلك بعامين أرسله أحد أثرياء القرية إلى مدينة سرقسطة– عاصمة المقاطعة– ليتتلمذ على أحد رسامي البلاط، ومنذ ذلك الحين وبدأت سيرة جويا العارمة الفاجرة، التي لم تلبث أن انعكست في فنه فوسمته بحيوية هائلة.

كان يرسم بالنهار، ويعربد بالليل، ويصارع الثيران في أيام الأحاد والأعياد، ويغني ويرقص، ويستهوي الغانيات، ويبارز بالسيف كلما وقعت مشادة أو ثار شجار، وفي سن التاسعة عشرة، اضطر جويا إلى الفرار إلى مدريد، عقب نشوب معركة بين عصابته وعصابة أخرى من الفتيان أسفرت عن عدد من القتلى. ورحل بعد ذلك إلى روما، حيث ذاع صيته بفضل مغامراته الجريئة أكثر مما عرف بفنه.

وبعد أن أمضى بضعة أعوام في إيطاليا، حن إلى وطنه وأهله، فعاد إلى قريته، وكان قد بلغ سن التاسعة والعشرين، فاستقر به المقام، وتزوج شقيقة رسام شهير، ثم عُين عقب ذلك مباشرةً مصممًا بمصنع الطنافس (Tapestry) الملكي.

واستمر "جويا" في عمله هذا أربع سنوات، تجلت خلالها جسارته، كما تجلى نبوغه ونضجت مواهبه. فقد كان الأسلوب الشائع آنذاك في تصميم الطنافس هو الأسلوب الفرنسي القائم على تصوير الحوريات، وربات الأساطير القديمة بخطوط متموجة ملتوية على نسق فن روبنز؛ فضرب جويا هذا الأسلوب عرض الحائط، عامدًا إلى تصوير مشاهده الحياة الإسبانية في عصره بأسلوب مبتدع آخذ، يقوم على مزيج بارع من الكتل والأطراف **Silhouettes**.

وبفضل هذه الرسوم المبتكرة، توطدت مكانة "جويا" الفنية، فانهالت عليه الطلبات من كل جانب، ثم رحل إلى مدريد، فما لبثت أن توثقت عري الصداقة الحميمة بينه وبين شقيق الملك شارل الثالث. ولكن صحبة هذا الفنان العربيد لم

ترق في عيني صاحب العرش، فرفض تعيينه رسامًا للبلاط، إلا أن جويا لم يكن عندئذٍ في حاجة إلى رعاية، بعد أن اعترف به الجميع على أنه نابغة عصره. ولم يفعل سوء سمعته في عالمي المغامرات– بعد أن تجلى نبوغه في عالم الفن– إلا أن زاد مجده تألقًا في أعين قومه من الإسبان؛ فكانت سيدات المجتمع يرتمين عند أقدامه، وكان النبلاء يتوسلون إليه لرسم وجوههم ثم توفي الملك، وتولى العرش أخوه رفيق جويا، فبادر إلى تعيينه رسامًا البلاط.

وعندئذٍ تبدأ أهم مرحلة في حياة جويا، حيث يبلغ الذروة في فنه، كما يبلغ الحد الأقصى في سلطته وتهوره وفجوره.

وكانت إسبانيا في ذلك العهد آية من آيات الفساد، وقد عاشر جوياشتى طبقاتها: شعبها الذي طحنه الفقر، وشبابها المحروم الحاد الطبع خطاف الملذات، وغانياتها العابثات القانصات المتع، وها هو ذا الآن يخالط أفراد الأسرة المالكة وحاشيتها الأرستقراطية، فيرى بعينيه ما ينخر حياتها من إباحية منكرة، من وراء مظاهر الجلال والوقار المصطنع. وقد اشترك جويا في حفلاتهم وأعيادهم وأفراحهم، وقلب النظر في وجوههم، دون أن يغفل شيئًا مما رأى، ومن ثَمَّ كانت لوحته: "أسرة شارل الرابع"– التي تبرز وسطها صورة الملكة الخليعة البالغة الدمامة، ووجه الملك البورجوازي المنتفخ المتورد الخدين– بمثابة قضاء مبرم على ملكية الأسرة المالكة.

ولكن العجيب في الأمر، أنه بقدر ما كان يقسو في هجاء سادت لوحاته بقدر ما كانوا يغدقون عليه بالثناء، ويبذلون العطاء وبخاصة السيدات منهم، ومن أشهر فضائح ذلك العصر، ما جرى بين جويا ودوقة إلبا، تلك المرأة التي كانت تعد أجمل نساء إسبانيا، ومن أشدهن تمردًا على التقاليد المرعية وقد صورها الرسام في لوحتين شهيرتين مرة عارية، ومرة بثيابها.

وكان خلال إحدى رحلاته الغرامية مع هذه الغانية عبر الجبال، أن أصيب بنزلة البرد التي أثرت في أذنيه فأفقدته السمع.

وبعدئذٍ عزف جويا فترة من الزمن عن الألوان، مؤثِرًا عليها الحفر على النحاس Etching، فأخرج مجموعة من الرسوم، تعرف باسم "لوس كابريكوس" Los caprichos، صب فيها جام سخريته على المجتمع الإسباني بأسره، مجتمع الشياطين والشهوات والأرجاس.

وفي عام(١٨٠٨) اقتحم الفرنسيون أرض الوطن، وبدأت المجازر، فأخرج جويا مجموعته الثانية المسماة: "كوارث الحرب"، ثم رسم مجموعة من اللوحات تعرف باسم: "فظائع الحرب"، ولربما كانت هذه الرسوم واللوحات أول مثال من نوعه في تاريخ الفن الحق، لا يعمد فيه صاحبه إلى تمجيد المذابح، ولا يضفي عليها هالة رومانتيكية جذابة.

فهذه الجثث المتراكمة التي صورها جويا، وقد تلوت– كل منها على حدة– في صراعها مع الموت، ليس فيها ما يشعر أدنى شعور بالجلال أو الجمال. غير أن كل صورة من هذه الصور الرهيبة تتميز مع ذلك بحيوية هائلة، وكأنماالحياة تنطلق من عقالها في فورة أخيرة. وإن هذه الخطوط المتوفرة، وهذه الأضواء الدرامية المتفجرة وسط الكتل والأشباح القائمة، هي بمثابة غريزة البقاء تستعر هائجة في وجه حلكة الموت.

ولا جدال في أن هذه الحيوية المتوقدة المتدفقة، هي التي أكسبت هذه الصور وقعها الدائم القوي، وجعلتها أوسع أعمال جويا شهرةً، وأشدها حظوةً بالتقدير والإعجاب.

على أنه بالرغم مما انطوت عليه هذه الرسوم واللوحات من عداءٍ للفرنسين،

فقد ظل جويا في منصبه بالبلاط، حتى بعد أن جاء نابليون بنفسه على رأس جيش عرمرم لقمع ثورة الشعب، عقب تنصيب شقيقه "جوزيف بونابارت" على عرش البلاد.

وقد غفر له "فرديناند السابع"– الذي تولى الحكم بعد سقوط نابليون– هذا المسلك، فسمح له بالبقاء في منصبه، وهو يقول: "إنك تستحق النفي، بل تستحق الشنق، ولكنك فنان، لذا سأنسى كل ما فات...".

غير أن جويا كان قد برم بحياة القصر، فرحل إلى إشبيلية حيث قام بزخرفة كاتدرائيتها، وقد بلغ من مجونه آنذاك أنه صوَّر في صورة ملاكين، سيدتين شهيرتين من سيدات المجتمع عُرفتا بالخلاعة والتهتك.

وعندما عاد بعد ذلك إلى مدريد، انطوى معظم الوقت على نفسه، معتكفًا في داره، حيث رسم على الجدران آخر لوحاته العظيمة التي تتسم بطابع سريالي، ونخص بالذكر منها: "زحل يلتهم أبناءه" و"محفل السحرة".

ولم يمنع جويا صممه، ولا كلال بصره، ولا اعتلال مفاصله، من السفر في سن الثامنة والسبعين إلى باريس، ولما يزل متعطشًا إلى الحياة، وهناك التقى بالفنانين الشبان، فأعجب على الأخص بأعمال جيريكو وديلاكروا، هذين اللذين رأينا ما كان لهما من شأن في تطور الفن الحديث، وبعد ذلك رحل إلى مدينة بوردو، حيث وفته المنية في سن الثالثة والثمانين.

وقد وُصِف جويا تارةً بأنه رومانتيكي، وتارةً أخرى بأنه واقعي، وتارةً ثالثة بأنه تعبيري، بل وصف أحيانًا بأنه تأثري أو سريالي. ولكن الواقع أنه ليس بين هذه الأوصاف جميع ما يمكن أن ينطبق عليه تمام الانطباق؛ فهو قبل كل شيء فنان فذ، وإن كان يمكن أن نعثر في آثاره على العديد من السمات التي تنسب

الآن عادةً إلى مدارس الفن الحديث.

وقد قلنا إن جويا لم يلعب دورًا مباشرًا في تطور هذا الفن، ولكنه قد وافق الروح الحديثة بعدم تردده في نبذ القوالب العتيقة، والتمرد على المواضعات الفنية المهذبة، عندما وقفت في سبيل التعبير عن مكنون مشاعره.

ومما يُروَى عنه أنه قال مرةً: "إن الأساتذة يتحدثون دائمًا عن الخطوط، ولا يتحدثون البتة عن الكتل. ولكن أين هي الخطوط؟ إني لا أرى خطوطًا ولا ألوانًا في الطبيعة، وإنما أرى أضواءً وظلالًا فحسب". وهذه الملاحظة الثاقبة، القائلة بأنه لا وجود للون إلا من حيث هو ضوء، سبق جويا العلم الحديث بنحو قرن من الزمان فيما يتعلق بكيمياء الضوء، كما سبقه بعدة عشرات من الأعوام فيما يتعلق بعلم البصريات، الذي أثارت كشوفاته حماس التأثريين بعد وفاته بنحو أربعين سنة.

والرسام الثاني الذي كان له دور غير مباشر في تطور الفن الحديث هو الجريكو **El Greco**،

وقد ولد دومينيكوس ثيوتوكوبولوس– فهذا هو اسمه الأصلي– حواليسنة (١٥٤١) في جزيرة كريت. وتعلم في صباه فن الأيقونات البيزنطية، الغنية الألوان، المنمقة الخطوط **Stylized**. ورحل في شبابه إلى البندقية، فنهل من معين فن النهضة الإيطالية على يدي تنسيانو **Tiziano** ثم تنتورتو **Tintoretto**.

وبعد إتمام الدراسة في هذه المدينة، رحل إلى روما، ثم إلى إسبانيا حوالي سنة (١٥٧٧)، حيث استقر في مدينة طليطلة، وهنالك أطلق عليه الإسبان لقب "الجريكو" (أي الإغريقي) الذي أصبح يعرف به منذ ذلك الحين.

وبالرغم مما اتصف به من غطرسة ووعورة مراس، فقد انهالت عليه الطلبات

بمجرد وصوله إلى إسبانيا، باعتباره فنانًا من مدرسة البندقية، ذات المكانة المرموقة حينذاك في أوربا بأسرها، وقد هيأ له هذا الإقبال، أن يسكن في قصر فاخر يتكون من أربع وعشرين حجرة، وأن يستدعي طائفة من الموسيقيين من البندقية ليعزفوا له أثناء تناول الطعام، وقد انكب على ملذات الحس والذهن، يغترف منها بقدر ما يستطيع، ساخرًا بذوي التقوى وموضعاتهم الاجتماعية. ولكن الغريب في أمر هذا الفنان، أن جميع لوحاته– باستثناء اثنتين أو ثلاث منها– تكشف لنا، بالعكس من ذلك، عن نزعة روحانية واضحة، وجهاد متصل في سبيل التخلص من أسر الجسد.

ويتجلى تأثير فن عصر النهضة في أعمال الجريكو الأول، وبخاصة في لوحة "صعود العذراء" التي رسمها عام (١٥٧٧)،ولكنه لا يلبث أن يتحول عن هذا التقليد، مسنًّا لنفسه سنةً أخرى، كما نرى في لوحته الكبيرة "دفن الكونت أرجاز"، التي رسمها سنة(١٥٨٨) ، وكان يعتبرها الرسام أعظم آثاره. وتتميز هذه اللوحة بتركيب متين الحبك يجمع بين الأسلوب البيزنطي في التصميم، وأسلوب تنتوريتو **Tintoretto** من حيث انسحاب الخطوط إلى أعلى؛ إذ نشاهد صفًا من الوجوه الإسبانية الشبيهة برسوم الفسيفساء البيزنطية، يفصل الثلث الأدنى من اللوحة عن بقيتها، وترى مجموعة أخرى تشبهها من الوجوه– ولكنها أقل وضوحًا، وإن كانت أزهى ألوانًا– في طائفة القديسين المزدحمين على الجانب الأيمن في أعلى اللوحة، وتصعد الروح من جثة الكونت الهامدة– أشبه بجنين لم يكتمل– فتحلق وسط دوامة من الملائكة، متجهة إلى قمة المثلث حيث يجلس المسيح بثيابه البيضاء.

ولا يكاد يكون للمشاهدة الطبيعية مكان في لوحات الجريكو؛ إذ هي تغص عادة بالأشخاص حتى لا يبقى فيها متسع إلا للسحب، ولكن الغريب في أمر

هذا الرسام– مرةً أخرى– أن اللوحة الوحيدة التي خصصها لرسم مشهد طبيعي،وهي: لوحة "منظر من طليطلة" تكاد تعد أروع لوحة من هذا النوع في تاريخ الفن على وجه الإطلاق.

والذي يأسر البصر– لأول وهلة– في هذا المشهد البهي الآخذ، هو السحب الملبدة التي تفتقها ومضات البرق، والتي يخيل إلينا أنها تنذر بالانقضاض على آيات صنع الإنسان؛ أي الكاتدرائية الشاهقة والقصر المنيف القائمين على أعلى ربوة من التل، مشرفين على بقية مباني البلدة ولكن العين لا تلبث أن تتنبه إلى الحياة النابضة على سطح الأرض،وإلى المروج الخضراء الصفراء، والأشجار الخضراء القاتمة، والغدير الذي يبدو كأنه يوشك أن يغير مجراه الطبيعي، مندفعًا إلى أعلى، ومعه الأرض برمتها، ليلتقي بالسموات المنقضية في صدام مروِّع يزلزل أركان الكون.

وقد توفي الجريكو سنة(١٦١٤) ، فأُغفل بعد ذلك شأنه، وظلت لوحاته نسيًا منسيًا طوال ثلاثة قرون، حتى فطن إليه الفنانون المجددون في أواخر القرن الماضي، فاهتموا بآثاره– وبخاصة سيزان– وعدوه واحدًا منهم.

وتعلق بأعمال الجريكو بعد ذلك فنانو الطليعة في مستهل هذا القرن، إذ وجدوا فيما كان يعمد إليه من تحريف مقصود في تصوير المخلوقات، حجة يستندون إليها في الرد على النقاد، وتبرير ما كانوا يلجئونإليه من تحريف يبدو اعتباطيًا في كثير من الأحيان.

وقد كان الجريكو يعمد إلى إطالة المخلوقات التي يصورها للتعبير تعبيرًا دراميًا عن التطلع إلى أعلى، والجهاد الباطن في سبيل الانعتاق من كثافة الجسد؛ كما كان يعمد إلى شيء من التحريف في المنظور، وإلى رسم بعض المشاهد، كالتلال والسحب في صور تختلف أحيانًا عن شكلها الطبيعي، كي يخلق جوًا من

التوتر يتماشى مع ذلك التعبير الدرامي.

ومن الجدير بالذكر أن الجريكو قد سبق العديد من الرسامين المحدثين– ومنهم سيزان– في استعمال الفرشاة مباشرةً في تصوير المساحات والأجرام، بدلًا من البدء بتحديدها بواسطة الخطوط.

وهناك ناحية أخرى في فن الجريكو، لم ينتبه إليها غير القليل من النقاد، ولربما كانت مع ذلك أشد ما يفتننا الآن في لوحاته، وهي ألوانه غير مألوفة الجمال، والتي يندر أن تكون صافية صريحة. وكان أعلام عصر النهضة– وبخاصة رافائيل– قد درجوا على استعمال ألوان واضحة الرونق، تجذب العين من أول نظرة، كاللون الأحمر القاني أو الزاهي، والأزرق اللازوردي، والأصفر الوضَّاء، والأخضر النضير، والقرمزي البهيج، ومن شأن هذا الطعام البالغ الدسامة، إذا أفرطنا في تناوله أن يثقل على المعدة، فتعافه النفس. أما الجريكو، فقل كان يستعمل لونًا دون أن يتبله بلون آخر، يفقده حلاوته، ويكسبه حرافة وحموضة. على أنه لم يكن يفعل ذلك تطبيقًا للمثل السائر: "خالف تعرف"، وإنما لأن الروحانية المتمثلة في لوحاته قد اقتضت منه أن يجردها من كل طلاوة زخرفية، وأن يعتمد على الألوان الشاحبة والقاتمة في إبراز الأضواء والظلال التي تتفق مع التعبير الدراسي الذي كان يبتغيه.

٦- جوستاف كوربيه

رسام واقعي

وإذا عدنا الآن إلى تيار الفن الحديث، على نحو ما كان يتدفق في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، رأينا شخصية قوية جديدة تظهر في أواسط هذا القرن، فتنضم إلى صفوف المتمردين على الأكاديمية، ولكنها تقف في الوقت نفسه بمفردها في وجه الرومانتيكية، فيبعث هذا الصراع ذو الحدين دماء فتيةٍ في مجرى الحركة الفنية.

وقد ولد "جوستاف كوربيه" (١٨١٩– ١٨٧٧) في قرية أورنان، ونشأ وسط أسرة سعيدة ميسورة الحال من المزارعين. وصدَّ الصبي منذ البداية عن الكتب المدرسية، ولكنه أبدى ولعًا بدروس الرسم من الطبيعة وسط الحقول. فلما أرسله أبوه رغم إرادته لاستكمال الدراسة في كلية بيزانسون الملكية، طفق الفتى يقضي معظم أوقاته في دراسة الفن على يد أحد تلاميذ دافيد. وعندما بلغ سن العشرين، قرر والده إرساله إلى باريس لدراسة القانون، ولكن كوربيه لم يلبث أن عاد إلى قريته معلنًا تصميمه على تكريس حياته للفن؛ فأذعن الوالد في النهاية لرغبته، بعدما رأى من شدة إصراره، بل شجعه على ذلك واعدًا إياه بأنه لن يتردد، إن لزم الأمر، في بيع حقوله عن آخرها لمساعدته على تحقيق أمنيته. فما كان من كوربيه إلا أن تعهد من ناحيته، أمام مجلس الأسرة، بأن يصبح علمًا مرموقًا من أعلام الرسامين قبل مضي عشر سنوات.

وما إن بلغ باريس عام (١٨٤٠)، حتى انكب على دراسة الفن بكل ما

يملك من طاقة هائلة، ونشاط جم، وموهبة عظيمة على أنه لم يلبث أن نفر من التعليم الأكاديمي، فأخذ يتردد على متحف اللوفر ليستهدي رأسًا بآياته، ونسخ إبان هذه الفترة عددًا من لوحات رمبرانت وفرانس هالز **Frans Hals** وديلاكروا.

وأتيح له أن يعرض إحدى لوحاته في صالون عام (١٨٤٤)، ولكن حيل بينه وبين العرض في السنوات التالية، فلما قامت ثورة (١٨٤٨)، وفتحت أبواب الصالون على مصراعيها أمام الفنانين، عرض كوربيه عدة لوحات تميزت بمواضيعها الواقعية بالرغم من أسلوبها الرومانتيكي.

وكان من حسن حظ الرسام أن فازت إحدى لوحاته بجائزة من جوائز الصالون، فقد دلَّ بذلك على أنه قد وفى بالعهد الذي كان قد قطعه أمام أسرته. ثم إن هذه الجائزة قد خولت له الحق في أن يعرض في السنوات التالية دون حاجة لطرح لوحاته سلفًا على هيئة التحكيم، وهكذا أمكنه أن يعرض في صالون عام (١٨٥٠) لوحة هائلة، تبلغ مساحتها أكثر من عشر أقدام في إحدى وعشرين قدمًا، أغلب الظن أن هيئة التحكيم كانت سترفضها لو أنها قد طُرحت علها.

هذه اللوحة هي: "جنازة في قرية أورنان" **L'Enterrement a Ornans** حيث نرى طائفة من القساوسة،والشمامسة، وأهل البلدة، وأقارب الميت، يتوسطهم "تربي" راكعًا عند حافة القبر، وقد ارتسم على محياه المتورد الوجنتين ما يدل على أنه ينتظر في نفاد صبر فراغ القسيس من تلاوة صلواته، والذي يستدعي النظر في هذه اللوحة، أنها قد خلت من كل تزويق أو تهويل؛ فأهل القرية بسيماهم الجادة وثيابهم القاتمة، والسماء التي يغشاها السحاب، والصليب الذي يرفعه شماس، والكلب الأبيض الواقف على الناحية الأخرى من القبر تجاه "التربي".كل ذلك يبدو لنا طبيعيًا لا غرابة فيه، وكأننا نشهد بالفعل أناسًا حقيقيين في جنازة حقيقية.

وهذا هو ما لم يرق في أعين النقاد في ذلك الحين؛ إذ كيف يستساغ أن تخصص لوحة كبيرة كهذه لتصوير موضوع غث كهذا، وأناسٍ من الطبقة الدنيا كهؤلاء، بهذا الأسلوب العاطل من كل تزيين، المجرد من كل عاطفة من العواطف السامية أو النبيلة، إنه في الحق لتبذل في الفن لا يغتفر.

والواقع أن لوحات كوربيه– التي أثارت تلك العاصفة من النقد من نحو قرن مضى– تبدو الآن أقرب إلى الرومانتيكية الرقيقة إذا قورنت بما تعودنا رؤيته اليوم من جهامة الفن الواقعي الحديث وخشونته. ومن الصحيح أن كوربيه لم يكن يحكي قصصًا في لوحاته، أو يصور أحداثًا درامية خلابة البريق كما كان يفعل الرومانتيكيين الحقيقيين. ولكننا عندما ننظر الآن في لوحاته، نرى أنها لا تختلف كثيرة من حيث صياغتها **Technique** عن أسلوب الرومانتيكيين، وإنما يقتصر الاختلاف على مادة الموضوع. وقد كان الرومانتيكيون يعتقدون أن الشيء المهم في العمل الفني هو ما ينطوي عليه وما يثيرهمن انفعال. أما الواقعيون فكانوا يرون أن تسجيل الواقع هو الأمر الجوهري، على أن الأكاديميين الذين كانوا قد استردوا شيئًا من سلطانهم السابق، لم ينقطعوا آنذاك عن شن الغارة على كلا المذهبين.

وفي عام(١٨٥٥)أُقيم في باريس تحت رعاية نابليون الثالث معرض عالمي ضخم؛ للتدليل على ما بلغته الصناعات الأوربية في ذلك العهد من تقدم وازدهار. ولم يغفل منظمو هذا المعرض أمر الفنون الجميلة، فدعوا أعلام الرسامين في ثمان وعشرين دولة للاشتراك في معرض فني يقام في قصر الفنون **Palais des Arts**. وقد اختيرت هيئة المحكمين بطبيعة الحال من الأكاديميين، فكان من الطبيعي أن ترفض لوحات كوربيه.

فما كان من هذا الرسام المكافح– وقد استشاطه الغضب– إلا أن شيد لنفسه، بجوار قصر الفنون معرضًا خاصًا سماه "جناح الواقعية"، وملأه بلوحاته

واضعًا على مدخله لافتة كتبت عليها العبارة التالية:

الواقعية: معرض ومبيع

أربعون لوحة وأربع رسوم من عمل جوستاف كوربيه

الدخول: فرنك واحد

وكان من أهم ما استدعى انتباه النقاد في هذا المعرض، لوحة كبيرة تُدعى "مرسم الرسام **L'Atelier du Peintre**، وتتميز بتكوينها الغريب، حيث نرى مرسمًا شاسعًا معتم السقف، وقد التأم على الجانب الأيمن منه شمل طائفة من الأدباء من أصدقاء الرسام، يبرز من بينهم الشاعر بودلير، وعلى الجانب الأيسر جماعة من صحابه وموديلاته، وفي الوسط نري كوربيه نفسه يضع اللمسات الأخيرة على لوحة جميلة تمثل منظر طبيعي، وقد وقفت خلفه "موديل" عارية تتأمل اللوحة، بينما وقف من الناحية الأخرى صبي صغير يرقب مشدوهًا لمسات الفرشاة.

وقد أراد كوربيه أن يستعرض في هذه اللوحة، التي هي في الواقع ثلاث لوحات مجتمعة، طرفًا من حياته الفنية خلال السنوات السبع السالفة، والمجموعة الوسطى المؤلفة من الرسام،والموديل، والمنظر الطبيعي، والصبي الصغير، والقطة البيضاء اللعوب، التي تلعب في هذه اللوحة دورًا مماثلًا لدور الكلب الأبيض في لوحة "جنازة في قرية أورنان" ليست هي فقط محور اللوحة ومركز إشعاعها، وإنما هي في حد ذاتها لوحة كاملة تأسر العين بجمال إنشائها.

وبالرغم مما كان من زراية معظم النقاد، وسخرية رجال "المجتمع الباريسي" بفن كوربيه (حتى لقد عمد الإمبراطور مرةً إلى تمزيق إحدى لوحاته بسوطه) فإن هذه اللوحات كانت تباع مع ذلك بأثمانٍ عالية، كما كانت تحظى بتقدير عدد غير قليل

من رجال الأدب والفن الذين التفوا حول كوربيه، معجبين بروحه المستقلة، وتمرده– في آنٍ واحد– على أساليب البلاغة الكلاسيكية والتهويل الرومانتيكي.

وكان كوربيه يعتقد أن "الواقعية" فن "ديموقراطي"، فكان لا ينقطع عن الترحال؛لإقامة المعارض والدعاية لمذهبه في شتى أرجاء فرنسا، بل وفي هولندا،وبلجيكا،وألمانيا، وسويسرا.

وليس من المبالغة أن نقول إن كوربيه لم يلبث أن أصبح أشهر رسام في عصره– على نحو بيكاسو في أيامنا هذه– بعد إقامته "جناح الواقعية" تحديًا للأكاديميين. وقد بلغ صيته وصيت والواقعية الذروة عام (١٨٦٧) عندما أُقيم في باريس معرض عالمي آخر، اشترك فيه الرسام بمائة وثلاثين لوحة وعدد من التماثيل. وبعد ذلك بعامين، أتيحت له فرصة الانتقام لكرامته من الإمبراطور برفضه في إباء وشمم وسام "اللجيون دونير" الذي كان يريد أن يمنحه إياه.

وفي السنة التالية، استسلم نابليون الثالث للألمان في موقعة سيدان، فسقطت الإمبراطورية الثانية، وتولت الحكم حكومة جمهورية جديدة، فعُين كوربيه مديرًا للفنون الجميلة ومشرفًا عامًا على متاحف فرنسا، فكان أول ما قام به أن عمل في همة ونشاط على حماية الكنوز الفنية من أخطار الحرب. ووجه في الوقت نفسه خطابًا مفتوحًا إلى الفنانين الألمان، يدعوهم فيه إلى العمل معًا على نزع السلاح، والتآخي بين الأمم وإنشاء ولايات متحدة أوربية.

غير أن هذا النداء لم يلق أذنًا مصغية. فقد استمرت الحرب، وزحف الألمان إلى باريس، فسقطت الحكومة الجمهورية، وقامت حكومة الكميون، فعينت كوربيه رئيسًا لإتحاد الفنانين، ولكن لم يمض أسبوع حتى استولى المحافظون من جديد على الحكم، فعاد الأكاديميون إلى تولى مقاليد الفن، وهكذا أتيحت لهم فرصة ذهبية للانتقام من خصمهم اللدود.

وكان بعض الثوريين المتعصبين، قد عملوا- في أيام حكم الكميون- إلى إسقاط عمود فندوم Vendome، رغبةً منهم في إزالة كل أثر يذكرهم بعهد الإمبراطورية البائدة، فاتهم كوربيه زورًا وبهتانًا بأنه هو المسئول عن هذا العمل، وحكم عليه بالسجن ستة أشهر.

وبعد إطلاق سراحه، قررت الحكومة فتح ملف القضية من جديد؛ ففر كوربيه إلى سويسرا، خوفًا من اعتقاله مرةً أخرى؛ فحكم عليه غيابيًا بنفقات إعادة تشييد عمود فندوم، وصُدرِت لهذا الغرض جميع ممتلكاته ولوحاته. وقد عاش كوربيه بقية حياته في سويسرا، فقيرًا حزينًا عليلًا، حتى وفته المنية في اليوم الأخير من ديسمبر سنة(١٨٧٧).

وإذا نحن نظرنا الآن فيما خلفه لنا كوربيه من آثار، لرأينا أنها على عكس ما اتسمت به لوحات دافيد من اتزانٍ يوشك أن يكون جمودًا، تحفل بدبيب الحياة وخفقاتها وألوانها. وعلى خلاف ما نلمس في صور "العاري" عند آنجر من نعومة وطراوة تكاد تعافها النفس، تتميز صور العاري عند كوربيه بالفتوة والصحة والامتلاء، وهي في ذلك أشبه بالعواري في لوحات روبنز، لولا أنها أقل منهن ترهلًا، وأشد منهن عافيةً وشبابًا.

لقد نبذ كوربيه الناحية الدرامية أو الميلودرامية-عند الرومانتيكيين، وجعل الفن يستقر على الأرض الصلبة الطيبة، كما كافح في سبيل إقرار حق الفنان- الفرد المستقل- في أن يرسم ما يراه دون التقيد بعرف أو تقليد، ودون السير كذلك في ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة في عصره.

٧- إدوار مانيه

ومقاهي باريس

صور هنري ميرجيه **Henri Murger** في قصته الشهيرة "مشاهد من حياة البوهيمية" **Scenes de la vie de Boheme** فترة من الحياة الفنية والأدبية في فرنسا، تحولت فيها بعض مقاهي الحي اللاتيني والضفة اليسرى من نهر السين إلى شبه نواد تلتقي فيها ليلًا طوائف من الشباب الثائر على القواعد الأكاديمية والتقاليد الاجتماعية على حد سواء، فيحتدم بينهم الجدل والنقاش الطريف الخصيب تارةً والصاخب تارةً أخرى، فيساعد هذا النقاش على تفتيق القرع، وشحذ قوى الخيال، وبلورة ما يعتلج في النفوس أو يطوف بالخواطر من نزعات أو نظريات جديدة.

وفي أحد تلك المقاهي كان يلتقي الرسام كوربيه، والشاعران بودلير وجوتيية وغيرهما من الكتَّاب المجددين. وفي مقهى آخر- يُدعى جيربوا **Guerbois**- كان يلتقي الرسامون الشبان الذين أنشأوا فيما بعد ما يسمى بالمدرسة التأثرية.

وكان الرسام وإدوار مانيه **Edouard Manet** (١٨٣٢-١٨٨٣) ممن أخذوا في ارتياد هذه المقاهي، وذلك بالرغم من نشأته الأكاديمية، وبالرغم من ثرائه وأناقته وترفه، أي بالرغم من بعده في الأصل عن كل ما يمت بصلة إلى النزعة البوهيمية؛ فلم يلبث أن تأثر بهذه الروح الوثابة الجديدة، ولم يلبث أن انعكس ذلك في خطوطه وألوانه ومادة موضوعاته.

ويبدو أن اشتداد الروح الثورية بين شباب الفنانين في ذلك العهد، قد بعث

هيئة التحكيم لصالون عام (١٨٦٣) على مزيد من العنت والصرامة في اختيار المعروضات، فكان أن رُفضت أكثر من ٤٠٠٠ لوحة، من بينها لوحات هويسلر وسيزان وبيسارو **Pissarro** ومانيه، مع أن هذا الأخير كانت قد عرضت له لوحتان في صالون عام (١٨٦١).

وكان أن ضجّ أصحاب اللوحات المرفوضة من هذا العنت، وبلغ من ضجتهم أن حملوا الإمبراطور نابليون الثالث على إصدار مرسوم يقضي بإقامة صالونٍ آخر لهم في نفس المبنى الذي أقيم فيه الصالون الرسمي.

وأقبل الباريسيون زرافات وأفواجًا على "صالون المنبوذين" هذا، بقصد التهكم والسخرية بما اشتمل عليه من معروضات، أصبح يعد بعضها الآن من روائع الفن الحديث. فقد كان من بين هذه المعروضات مثلًا لوحة "الفتاة البيضاء" للرسام هويسلر، التي يفخر باقتنائها اليوم متحف واشنطن.

على أن أشد ما أثار نفوس الزوار في هذا المعرض، كان لوحة من عمل "مانيه" تصور نزهة وسط الغابات بعنوان "غداء على العشب" **Dejetner sur l'herbe**. وكان مبعث الاستنكار أن الرسام قد صور في هذه اللوحة سيدين بملابسهما الكاملة– تبعًا للزي الشائع في ذلك العهد– وقد جلسا على العشب وسط الأشجار، يتجاذبان أطراف الحديث بينها صور معهما سيدتين، إحداهما بجانب الغدير وقد تجردت من ملابسها إلا من قميص أبيض، على حين جلست الأخرى عارية وسط اللوحة أمام السيدين، وكأنما ذلك أمر طبيعي ليس فيه ما يدعو إلى تساؤل أو استغراب.

والحق أنه كانت تعرض في الصالون الرسمي المجاور لوحة تمثل امرأة أخرى عارية، من عمل الرسام الأكاديمي كابانيل **Cabanel**، لم يستطع بعض النقاد، بالرغم من ثنائهم على اللوحة، إلا أن يعترفوا بأنها "شهوانية فاجرة". ومع ذلك لم

ير الزوار شيئًا يُستنكر في هذه اللوحة، بل أُعجبوا بها، واشتراها الإمبراطور؛ أما لوحة مانيه، التي خلت مع ذلك من كل ما يوحي بالخلاعة أو الشهوانية، فقد أجمع القوم على وقاحتها، ولم يتورع الإمبراطور عينه عن وصفها بالفحش والتهتك. ذلك أن لوحة "كابانيل" كانت تمثل فينوس، وكان مما يُستسَاغ في عرف القوم تصوير الأرباب والربات عراة. أما تصوير الأناس العاديين على هذا النحو، فهو أمر لم يكن من الممكن أن يقبله آنذاك المتأنقون المتحذلقون من سادة المجتمع.

ومن الغريب أنه لم يمض عامان على ذلك، حتى عُرضت في الصالون الرسمي نفسه لوحة امرأة عارية أخرى من عمل مانيه، وهي لوحة "أولمبيا" **Olympia**، التي تعد الآن أشهر آثاره. وقد صور الرسام في هذه اللوحة أيضًا مشهدًا من الحياة الباريسية في عصره، حيث نرى فتاة مضطجعة في فراشها، وقد تجردت من جميع ملابسها، فيما عدا نعل يعلق بأصبع قدمها، وشريط يلتف حول رقبتها، وقد وقفت إلى جانبها وصيفة زنجية تحمل باقة من الزهور، لا شك في أنها مهداة إلى الفتاة من أحد المعجبين بها.

وقد بلغ من حدة الاستنكار الذي أثارته لوحة وأولمبيا، أن اضطر وزير الفنون الجميلة إلى تعيين حرس خاص لحمايتها من عدوان بعض أنصار الفضيلة المتزمتين الذين كانوا قد وطدوا العزم على الفتك بها. والحق أن هذه اللوحة لم تكن تختلف في مظهرها عن المعهود في الفن منذ عهد النهضة من صور العاريات المضطجعات. بل إننا لنراهن في آثار العصر الوسيط يزين الطنافس والبسط في صورة ربات أو حوريات، وقد رسمهن تسيانو وروبنز ومصورو البلاط الفرنسي وجويا وغيرهم من كبار الفنانين وصغارهم، ولم يشتهر الفرنسيون في أي يوم من الأيام بالنفور من أمثال هذه الصور. غير أن أولمبيا العارية في غير تحشم، ذات

النظرة الجادة المسددة في غير خفر أو حياء، كانت تمثل ذلك النوع من النساء اللواتي كان يعلم الجميع بوجودهن، ولكن لا يحب أحد الخوض علانية في ذكرهن؛ ولذلك كان لابد من حماية الجمهور، لا من فجور تلك المرأة وتهتكها، وإنما من صراحتها وجهرها بواقع حالها.

وقد مضت الأعوام بعد ذلك، وإذ بلوحة "أولمبيا" تصبح من مقتنيات متحف اللوفر التي يفخر بها الفرنسيون.

وكان "مانيه" قد درس في صدر شبابه صناعة الفن على يدي أستاذ أكاديمي يُدعى كوتير **Couture**. ولكن هذه الدراسة، التي استمرت ستة أعوام، لم تثمر شيئًا يرضي الأستاذ ولا التلميذ؛ فعكف "مانيه"عندئذٍ على دراسة روائع متحف اللوفر بنفسه، ثم قام برحلة إلى ألمانيا والأراضي المنخفضة، فاستدعت أنظاره على الأخص أعمال فرانس هالز **Frans Hals**. وبعد ذلك يمم شطر إيطاليا، فاطلع على آيات عصر النهضة، كما أتيحت له مشاهدة بعض آثار فيلاسكيز **Velasquez** الإسباني، الذي أصبح فيما بعد أشد المؤثرين في فنه.

وعقب العاصفة التي أثارتها لوحة أولمبيا، غادر مانيه باريس مرة أخرى قاصدًا إسبانيا، فزادت معرفته بأعمال جويا. ولدى عودته إلى العاصمة الفرنسية، رسم عدة لوحات تشبه في مواضيعها أعمال هذا الفنان، ولكنها لا تدل فيما عدا ذلك إلا على تأثر سطحي بهذه الأعمال.

على أن مانيه قد تأثر بشيء آخر، بمحض الصدفة تقريبًا، وهو أن اليابان كانت قد فتحت أبوابها آنذاك للغرب، فوصلت إلى باريس عام(١٨٥٦) مجموعة من الأواني اليابانية، ومعها مجموعة من الرسوم المطبوعة من عمل الرسام المبدع "هوكوساي" **Hokusai**. وفي عام(١٨٦٢) وصلت مجموعة أخرى من هذه الرسوم، فلما أقيم المعرض العالمي في باريس، بعد ذلك بخمس سنوات،

خُصص قسم بأكمله للسلع اليابانية: الأواني،والملابس، والرسوم المطبوعة، والمراوح ونحو ذلك؛ فأثارت هذه المنتجات البهيجة الغريبة حماس العديد من الفنانين– ومنهم مانيه وهويسلر وديجا **Degas** وفان جوخ **Van Gogh** ومونيه **Monet** وجوجان **Gauguin** وتولوز لوتريك **Toulouse-Lautrec** – فأخذوا يدخلونها بعدئذٍ في لوحاتهم بمثابة عناصر زخرفية.

ولكن القليل من هؤلاء الرسامين قد تأثر تأثرًا حقيقيًا بأسلوب الفن الياباني من حيث تسطيح الأشكال وبسط الألوان، واختزال الخطوط، على أن هذا التأثر واضح إلى حدٍ ما في بعض لوحات مانيه.

ويشغل هذا الرسام مركزًا غريبًا في تاريخ الفن الحديث، فقد كان يعتبر في مطلع حياته الفنية واقعية على مثال كوربيه، بل كان يبدو أشد تمسكًا بالواقعية– من حيثالتزام بالموضوعية والتجرد من الانفعال– من كوربيه نفسه. ذلك أن كوربيه كان عاطفيًا، بل انفجاريًا بطبعه، فيه كثير من حمية أهل الريف ونخوتهم. أما مانيه فكان باريسيًا متحضرًا، يعرف كيف يمسك بزمام عواطفه، وكيف ينظر إلى الموضوع الذي يتناوله، من بعيد نظرة الفطن المستطلع.

وإذا قلنا إنه لم يكن في الحقيقة من أتباع كوربيه، فهو لم يكن كذلك إمام التأثريين، بالرغم مما كان من إعجابهم به، وصداقته لهم، ومساهمته عدة سنوات في جهودهم وتجاربهم من أجل تصوير انعكاسات الأضواء تصوير مباشر دقيق. فقد توصل مانيه في هذا الصدد إلى أسلوب خاص يختلف عن أسلوب التأثريين؛ إذ كان المتبع في فن التصوير حتى ذلك الحين، البدء بفرش اللوحة بطبقة من لون قاتم، ثم إضاءة اللوحة تدريجًا بالألوان الزاهية، فقلب مانيه هذه الطريقة رأسًا على عقب بادئًا بفرشٍ ناصع اللون، ثم إضافة الألوان القاتمة شيئًا فشيئًا قبل أن يجف اللون الأول. بل لقد ذهب مانيه إلى أبعد من هذا؛ فكان يضيء معظم الأشكال

والوجوه من الأمام، دون تحديد لمنبع الضوء، الأمر الذي يجعل هذه الأشكال والوجوه تبدو مسطحة بدون تجسيم، ويجعل الضوء يبدو وكأنه نابع من اللوحة ذاتها، وليس ساقطًا عليها.

وقد كان كونستابل وتيرنر يسبغان على لوحاتهما كذلك هالة من الضياء، إلا أن هذا الضياء كان هو نور الشمس الطبيعي أو نور السماء. أما الأضواء التي كان يشبعها مانيه في لوحاته– إذا استثنينا بضع لوحات رسمها أيام تعاونه مع التأثريين– فكانت أضواء مصطنعة، تمليها ضرورات الفن لا قوانين الطبيعة.

على أن الذي جذب شباب الفنانين المتمردين إلى مانيه، لم يكنأسلوبه، وإنما هي الضجة التي أثارتها أولًا لوحة "غداء على العشب" ثم الضجة الأشد التي أثارتها بعد ذلك لوحة "أولمبيا". فكان هؤلاء الشبان الذين لم يكن يعرفهم أحد بعد– ونعني بيسارو ورنوار وديجا وسيزان– يلتفون حوله في مقهى جيربوا، كما يلتف الطلبة بالأستاذ الكبير، معجبين بجرأته، وعلمه الوفير، وذكائه، واستقلال نظرته، وعدم تحرجه من تجربة أساليب جديدة في التعبير الفني.

وقد ظل مانيه طوال حياته ينتقل من أسلوب إلى أسلوب، لا عن تردد، وإنما لأنه كان دائب البحث والتنقيب، دون أن يثبت مع ذلك على هدف واحد، وقد كان بهذا الوصف بمثابة جسر بين الواقعية والتأثرية.

٨- التأثرية[٢]

أو إطلاق سراح الألوان

"لا بد من تدهور خلقي عظيم، كي تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ..."

تلك هي الصيحة التي أطلقت عام (١٨٩٣) – أي بعد مضي نحو عشرين عامًا على إقامة الجماعة التي تعرف باسم "التأثريين" معرضها الأول في باريس– وذلك من أجل إحراج الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول شركة نفيسة.

وكان صاحب هذه الصيحة عضو من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة يُدعى جيروم، أما "الوسخ" فكانمجموعة تتألف من خمس وستين لوحة من عمل قادة الحركة التأثرية، أوصى بإهدائها إلى الدولة صديق ثري من أصدقاء التأثريين يُدعي "كايبوت" **Caillebotte**، كان قد دأب قبل وفاته على اقتناء آثارهم.

وقد ترددت الحكومة الفرنسية طويلًا، قبل أن تبت في أمر هذه الهدية، وأخيرًا قر قرارها على قبول أربعين لوحة فقط من الخمس والستين لوحة التي كانت تتألف منها التركة. وكان من اللوحات المرفوضة، اثنتان من عمل سيزان، وواحدة من عمل مانيه، وثمان من عمل مونيه، وإحدى عشرة من عمل بيسارو، واثنتان من عمل رنوار، وثلاث من عمل سسلي.

---

[٢]نعتقد أن "الحسية" أوضح دلالة على حقيقة هذه الحركة من "التأثرية" أو "الانطباعية" ولكن آثرنا الإبقاء على لفظ "التأثرية" لشيوعه من زمن طويل.

وهذه اللوحات الخمس والعشرون تقدر قيمتها اليوم بمئات الآلاف من الجنيهات.

فما الذي بعث الأكاديميين على شن تلك الحملة الهوجاء على التأثريين؟

كانت القاعدة الذهبية في فن الرسم عند الأكاديميين– طوال معظم القرن التاسع عشر– أن "الخط" هو العنصر الجوهري في هذا الفن، وأن "اللون" شيء ثانوي؛ فالخط هو الذي يخلق الصورة، أما اللون فلمجرد ملء الفراغ بين الخطوط. وقد أغفل مانيه هذه القاعدة، مقتفيًا في ذلك أثر سلفه ديلاكروا، فكان يصوغ الأشكال بمساحات من الألوان المختلفة، لا تظهر فيها الخطوط إلا من حيثحدود هذه المساحات. فلما جاء التأثريون، مضوا في هذا السبيل خطوة أخرى إلى الأمام، فطمسوا الخطوط طمسًا، دون الإيماء إليها حتى بتوضيح الحدود الفاصلة بين هذه المساحات، وذلك لأنهم قد حصروا همتهم في تصوير الإحساسات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة مباشرة على شبكة العين. وكان علم البصريات قد اكتشف آنذاك أن هذه الإحساسات إنما ترجع فقط إلى الضوء الذي تعكسه الأشياء على عصب الإبصار؛ فسعى التأثريون جهدهم إلى تسجيل ما "تبصره" عيونهم فعلًا من حيث هو ضوء، مغفلين ما "يعرفونه" بأذهانهم من صور الأشياء.

والأسلوب الذي ابتدعوه لهذا الغرض، لم يكن في جوهره غير امتداد للتكنيك، الذي كان كونستابل أول من استخدمه عن وعي، وتم علمه لديلاكروا. ويتلخص هذا الأسلوب في استخدام الأصباغ صافية غير ممزوجة– في شكل لمسات صغيرة– على نحو الأضواء الصافية الألوان التي يتألف منها نور الشمس، كما نراه عند مروره بمنشور من البلور؛ وذلك لأن هذه الأضواء– على ما أثبت علم البصريات– هي العناصر الأساسية التي تتألف منها شتى الألوان التي

تعكسها سطوح الأجسام ،وبهذه الجزئيات من الألوان الصافية، يخلق الفنان التأثري ما يوحي بالشكل (الفورم) والمسافة والعمق والظل.

وكان الرسام الإيطالي تيتسيانو Tiziano(١٤٧٧– ١٥٧٦) قد فطن في أواخر حياته إلى تأثير الضوء في تفتيت سطوح الأجسام وتقسيمها إلى مساحات صغيرة من الألوان. وجاء بعده الرسام الإسباني فيلاسكيز Velasquez (١٥٩٩– ١٦٦٠) فاستخدم في تصوير الظلال الكثيفة واللطيفة درجات من الألوان، تشبه إلى حد ما أسلوب التأثريين، وإن كادت تقتصر على الألوان الرمادية.

غير أن التأثرين كانوا أول من سعوا إلى تطبيق النظريات الحديثة فيما يتعلق بقوانين البصريات وفيزيائية الضوء وكيمائية الأصباغ تطبيقًا عمليًا، وبفضل ذلك لم تعد الظلال ترسم سوداء أو بنية كدراء؛ فهي على الجليد مثلًا تبدو زرقاء أو بنفسجية.

وكان من أهم الاكتشافات التي أبهجت التأثريين، استخدام ما يسمى بالألوان التكميلية، في صورة ظلالبجوار ما يسمى بالألوان الأساسية. ومن المعلوم أن الألوان الأساسية ثلاثة، وهي: الأصفر،والأحمر، والأزرق، واللون المكمل لأحد هذه الألوان هو ذاك الذي يتألف من اللونين الآخرين. فكان التأثريون يستخدمون اللون البنفسجي مثلًا (وهو المؤلف من الأزرق والأحمر) ظلًا للون الأصفر؛ واللون الأزرق ظلًا للون البرتقالي المؤلف من الأحمر والأصفر)، واللون الأحمر ظلًا للون الأخضر (المؤلف من الأصفر والأزرق) والعكس بالعكس. واستعمال هذه الألوان المتضادة متجاورة، يزيدها رونقًا ونضارة، فيبهر العين ببهائها وفتنتها، على أن التأثريين لم يقفوا عند هذا الحد؛ إذ هم قد عمدوا إلى الألوان التكميلية فأرجعوها إلى عناصرها الأساسية. فبدلًا من استخدام اللون

الأخضر مثلًا بجوار اللون الأحمر، أخذوا يحللون الأول إلى لمسات صغيرة ومتلاصقة من اللونين الذين يتألف منهما، أي الأزرق والأصفر، ومع أن هذين اللونين يبدوان للمشاهد كأنهما لون واحد أخضر، لأن العين تتولى بنفسها عملية مزجهما، فإن هذا الأسلوب يضفي على الألوان مزيد من الآلئ ، حتى ليخيل للمرء أنها تومض وتبرق.

وقد ترتب على هذا الأسلوب، أن الرسام لم يعد يحاول "إخفاء" آثار الفرشاة على اللوحة؛ وذلكبينما كان من أهم دلائل البراعة والحذق الفني في نظر الأكاديميين حتى ذلك الحين، أن يصقل الرسام ألوانه صقلًا، ويدمج كل لمسة إدماجًا وثيقًا باللمسة التي تسبقها، حتى يتراءى للمشاهد كأن الصورة قد بزغت على سطح اللوحة مكتملة سوية دون وساطة يد أو فرشاة.

ومن الصحيح أن فرانز هالز في هولندا، وسلفاتور روزا في إيطاليا، وكذلك بعض الرسامين في أواخر عهد النهضة كانوا يختتمون لوحاتهم بلمسة واضحة لتأكيد خط أو بريق، أو لمجرد التباهي ببراعتهم، ولكن إذا استثنينا فرانز هالز، فإن هذه اللمسة الظاهرة كانت بمثابة نغمة إضافية، ولم تكن شيئًا أساسيًا كما هو الأمر عند التأثرين.

وهكذا أخذ الرسامون مهتمون "بمظهر" لمسة الفرشاة باعتباره عنصرًا استيتيكيًا (جماليًا) من عناصر فن التصوير. ويبلغ الاهتمام بلمسات الفرشاة عند بعض الرسامين اليوم، أنهم يجعلون الألوان تأخذ شكل النقوش البارزة. وهناك آخرون يتخلون عن الفراجين كليًا، فيضعون الألوان طبقات سميكة على اللوحة بواسطة سكين التصوير. وكان كوربيه يستخدم السكين أحيانًا لإبراز خشونة بعض السطوح، ولكن منذ عهد التأثرين لم تعد اللمسات الواضحة مجرد وسيلة لتأكيد جزء من أجزاء اللوحة، وإنما أصبحت هي نسيج اللوحة وقوامها

الشامل، وسنرى فيها بعد كيف غدت هذه البدعة وسيلة جوهرية من وسائل التعبير الفني عند فان جوخ.

ولم يكن استخدام الألوان القزحية غير جانب– ولو أنه الجانب الأهم– من الثورة التأثرية. أما الجانب الآخر فهو حرص هؤلاء المجددين على نقل الإحساسات البصرية توًا إلى اللوحة، دون تدخل الفكر الواعي، ودون العمل على تنظيم هذه الإحساسات. وقد أدى حصر الاهتمام هذا في تسجيل الإحساسات تسجيلًا مباشرًا، إلى عدم الاكتراث "بموضوع" اللوحة. فكان لهذا التخلص من قيد الموضوع أثر خطير في تطور الفن الحديث، إذ أصبح من الممكن بعدئذٍ أن تمثل اللوحة أي شيءأو لا شيء... على أن هذا التحرر النهائي من أسر الموضوع لم يبلغ أوجه إلا في أواسط هذا القرن العشرين.

ومن كان أبطال هذه الثورة؟

لقد كانوا جماعة من الشبان، لم يخطر ببالهم قط أنهم مقبلون على القيام بدور خطير في تاريخ فن التصوير، بل لم يفكروا قط في أنهم "تأثريون" حتى جاء ناقد فأطلق عليهم هذا الاسم تهكمًا واستهزاء، وإذ به يصبح عنوان زهو وافتخار.

ولننظر الآن فيما كان عليه مسرح الفن، عند ما أخذ هؤلاء الشبان يفدون، الواحد تلو الآخر، ليعتلوا خشبته، دون أن ينتبه لمقدمهم أحد في بداية الأمر.

وقد ذكرنا فيما تقدم أنه في عام(١٨٥٥) أقيم في باريس معرض عالمي للصناعات الحديثة، خصص فيه للفن جناح كبير، دعي للاشتراك فيه أعلام الفنانين من ثمان وعشرين دولة. ومع أن كوربيه– أشهر رسامي ذلك العصر– قد أقصي عن هذا المعرض، فإن معظم كبار الرسامين الفرنسيين الأحياء قد عرضت أعمالهم، وبخاصة أنجر– الذي كان قد بلغ آنذاك سن الخامسة والسبعين– حيث

أفردت قاعة لعرض أربعين لوحة من أهم آثاره وكذلك دلاكروا، الذي لم يكن قد انتخب بعد- بسبب خصومة آنجر له- عضوًا بالأكاديمية، ولو أنه أصبح معترفًا بقدره بوصفه زعيم الرومانتيكيين؛ فقد عرضت له خمس وثلاثون لوحة تمثل تطور فنه، خطوة بخطوة، خلال المراحل المختلفة.

أما كوروه، الذي كان قد بلغ سن التاسعة والخمسين، فقد عرضت له ست لوحات من مناظره الطبيعية الرقيقة. بينما عرضت لدوبيني- الذي لم يكن قد تجاوز سن الثامنة والثلاثين- ثلاث أو أربع لوحات.

وأما مانيه- الذي أصبح يعد فيما بعد رائد التأثرين – فكان لم يزل آنذاك طالبًا يدرس.

ولم يلحظ أحد- وسط الجماهير الغفيرة التي غص بها المعرض- شابًا في سن الخامسة والعشرين، كان يتجول في أرجاء القاعات الفسيحة، ممعنًا النظر في آلاف اللوحات المرصوصة الواحدة فوق الأخرى، حتى السقف، وقد تلاصقت أطرها من كل جانب.

ومن بين هذه الآلاف من اللوحات، اختار صاحبنا ستًا راقت في عينيه، وكانت هي لوحات كوروه.

وكان هذا الشاب هو "كامي بيسارو" Camille Pissarro(١٨٣٠- ١٩٠٣) الذي كان يتردد في ذلك الحين على المراسم الباريسية، متنقلًا من الواحد منها إلى الآخر، حتى كان هذا المعرض فوجد فيه ضالته، ممثلة في فن كوروه، وقد توجه الفتى بعد ذلكمتهيبًا لمقابلة هذا الأستاذ، فرحب به وأسدى له النصح وشجعه. والحق أنه كان في طبيعة بيسارو ومزاجه ما هيأه للإفادة من نصائح كوروه. ولكن الغريب في الأمر أن بيسارو قد تأثر أيضًا بكوربيه، الذي

يكاد يعد نقيض كوروه، إلا فيما يتعلق بحبهما للطبيعة، ولو على نحوين مختلفين، ويتضح هذا التأثر فيما تتسم به بعض مناظر بيسارو الطبيعية من رقة وشاعرية.

وقد استمر هذا الفنان الشاب، فترة من الوقت بعد ذلك، في التنقل بين المراسم الباريسية. وكان يتردد أحيانًا على الأكاديمية السويسرية"، فالتقى هنالك "بكلود مونيه" Claude Monet (١٨٤٠ – ١٩٢٦) الذي كان لم يزل في سن التاسعة عشرة، أي يصغره بعشرة أعوام، ولكن بالرغم من هذا التفاوت في السن، لم تلبث أن توثقت أواصر الصداقة بينهما، بفضل ولعهما كليهما بالرسم في الخلاء.

غير أن الصديقين قد افترقا بعد قليل، بسبب استدعاء مونيه للخدمة العسكرية، وإرساله إلى الجزائر، وقد كتب مونيه فيما بعد يصف ما كان لشدة الضياء ووهيج الألوان في هذه البلاد من وقع كبير في نفسه.

وفي هذه الأثناء، تعرف بيسارو بشاب مفرط الخجل، جاء من جنوب فرنسا ليدرس في الأكاديمية السويسرية، بدعوى الاستعداد لدخول "مدرسة الفنون الجميلة" ويتميز بمزاج انطوائي رومانتيكي، وبضعف الثقة في نفسه، بالرغم من عناده الشديد وتشبثه بآرائه.

وكان هذا الشاب. هو "بول سيزان" Paul Cezanne (١٨٣٩– ١٩٠٦) الذي قال عنه صديقه الشاب إميل زولا يصف عناده: "إن إقناعه بشيء، لأشبه بالسعي إلى استمالة أبراج نوتردام للاشتراك في رقصة شعبية.".

ولم يمض سيزان عامًا في باريس، حتى كان قد بلغ به اليأس من النجاح أن قرر النكوص على عقبيه، قافلًا إلى بلدته إكس أنبروفانس Aix -en- Provence ليعمل كاتبًا في المصرف الصغير الذي كان يملكه والده في هذه البلدة.

ولكن سحابة اليأس لم تلبث أن انقشعت، فعاد في العام التالي إلى باريس، مصممًا على تكريس حياته للفن. ومنذ ذلك الحين، ظل طوال حياته ثابتاً على عزمه بالرغم من كل ما لاقاه من غبن، وما عاناه من دواعي التثبيط.

ولم ينسلخ ذلك العام، حتى كان مونيه قد عاد هو أيضًا إلى باريس، والتحق بمرسم فنان أكاديمي يدعى مارك جبريل جلير Marc -Gabriel Gleyre، كان لا يختلف عن غيره من الأكاديميين في اتخاذ التماثيل الإغريقية نماذج يجب على الطلبة أن ينسجوا على منوالها. غير أنه كان يمدهم في الوقت نفسه بالموديلات الحية للرسم منها، ولكن على شرط أن يصححوا الطبيعة وفقًا للمقاييس الكلاسيكية.

ولم يكن مونيه راضيًا عن هذا التعليم، ولكنه اضطر للبقاء في مرسم جلير؛ لأن أباه كان قد أنذره بالحرمان من المعونة المالية، ما لم يستمر في دراسة الفن على يدي أستاذ معترف بقدره.

وكان يتردد على مرسم جلير كذلك شاب آخر، أصبح فيما بعد من أقطاب الحركة التأثرية، وهو بيير أوجيست، رنوار Pierre Auguste Renoir (١٨٤١– ١٩١٩) الذي بدأ حياته الفنية بزخرفة الصحاف بالأزهار، والثمار والحوريات، والمناظر الطبيعية اللطيفة على منوال بوشيه Boucher وفراجونار Fragonard، فلما قرر في سن الحادية والعشرين تكريس حياته للفن بمعناه الصحيح، كان قد بلغ من الحذق والمهارة في صناعته مبلغًا لا يدانيه فيه زملاؤه من طلبة جلير.

وكان رنوار شابًا لطيف المظهر والمخبر والمعشر، يحب الحياة ويقبل على مباهجها بنفس صافية متفتحة. ويحكي أن أستاذه وقف مرة أمام إحدى لوحاته؛ فلما لم ير فيها شيئًا مما يتفق مع قواعد الرسم الكلاسيكي، قال له متهكمًا: "لا

شك أنك ترسم لمجرد المتعة" فكان جواب رنوار: "طبعًا، فلو لم يكن الرسم متعة لما رسمت".

وكان من بين طلبة جلير عدا مونيه ور نوار شابان آخران، اشتهرا فيما بعد بين التأثريين، وهما "الفريد سسلي" **Alfred Sisley** (١٨٣٩-١٨٩٩) و"جان فردريك بازي" **Jean Frédéric Bazille** (١٨٣١- ١٨٧٠).

وحتى ذلك الحين، لم يكن هؤلاء الشبان الأربعة من طلبة جلير، قد قابلوا مانيه، بل أغلب الظن أنهم لم يكونوا- حتى عام (١٨٦٢)-قد سمعوا باسمه أو باسم إدجار ديجا (١٨٣٤- ١٩١٧).

ولكن الصدفة لم تلبث أن شاءت أن يلتقي مانيه بديجا ذات يوم في متحف اللوفر، فتنشأ بينهما أواصر الصداقة، وأن يتعرف ديجا بعد ذلك بطلبة جلير الأربعة، ثم ببيسار ووسيزان اللذين كانا قد تقابلا في العام السابق بالأكاديمية السويسرية:

وحدث في عام (١٨٦٣)- بعد إقامة وصالون المنبوذين ببضعة أشهر، أن توفي زعيم الحركة الرومانتيكية: أوجين ديلاكروا، وآنذاك تحولت أنظار الجيل الصاعد من الرسامين إلى مانيه. فلما أقيم صالون عام (١٨٦٥)، وأثارت لوحته "أولمبيا" تلك العاصفة الهوجاء التي أشرنا إليها في الفصل السابق، التف به هؤلاء الشبان، وجعلوا منه زعيمًا لهم وإمامة، والحق أنه لم يكن في طبيعة مانيه ما يهيئه للقيام بهذا الدور، ولكنه صار بطلًا بالرغم عنه.

وكان من أشد من تحمسوا لمانيه عندئذٍ بول سيزان، فحمل صديقه زولا على زيارة المعرض ومشاهدة "أولمبيا"، وقد أسعد هذا الكاتب أن تستثار حميته لمثل هذه القضية العادلة، فأخذ ينصت لحديث سيزان عما يجري في الصالون من

دسائس، وما يتصف به المشرفون عليه من فساد، ثم شرع في نشر سلسلة من المقالات، يحمل فيها حملة عاتية على الصالون، مدافعة عن مانيه أمجد دفاع، غير أن هذه المقالات لم تلبث أن توقفت فجأة، بسبب ضغط الأكاديميين على صاحب الجريدة.

وفي عام(١٨٦٦) ، قبل الصالون بعض أعمال مونيه وبازي وسسلي وبيسارو وديجا، بينما رفضت لوحات رنوار، كما رفضت كالمعتاد لوحات سيزان.

وينبغي أن نذكر فيما يتعلق بديجا أنه قد درس الفن على أحد تلاميذ آنجر، وكان ولوعًا منذ صباه بالأدب والفن الكلاسيكي. ولم ينس طيلة حياته تلك النصيحة التي كان قد أسداها إليه أحد شيوخ الأكاديميين– لدى زيارته مرسم آنجر– إذ قال له: "الخطوط، يا بني..... ارسم العديد من الخطوط، من الذاكرة أو من الطبيعة، تصبح فنانًا عظيمًا..".

وفي يوليه سنة (١٨٧٠)، نشبت الحرب الفرنسية الروسية، التي انتهت بعد ستة أسابيع باستسلام نابليون الثالث، وإعلان الجمهورية الثالثة. وفي هذه الحرب، لقي الرسام بازي مصرعه، وهو لايزال في سن التاسعة والعشرين على أن ما خلفه لنا هذا الفنان من آثار، ليدل على أنه كان خليقة بأن يصبح علمًا من أعلام الرسامين، لو لم تختطفه يد المنون في ريعان الشباب.

وفر بيسار وأمام الجيوش البروسية الزاحفة، تاركًا وراءه المئات من اللوحات في مرسمه ببلدة لوفسين Louveciennes، فحول البروسيون هذا المرسم إلى محل جزارة، وكانوا يستخدمون لوحاته– على ما يروى– في لف اللحوم، وفرش الأرضية القذرة.

وفر مونيه إلى إنجلترا، التي كان قد سبقه إليها سسلي وبيسارو، وعكف مونيه على رسم المناظر الطبيعية في حدائق لندن، بينما كان بيسارو يرسم في ضواحيها. وتقابلا يوًما صدفةً، فابتهجا بهذا اللقاء، وأخذا يزوران المتاحف معًا؛ لدراسة آثار كونستابل وتيرنر على وجه الخصوص. وكان الرسامان الفرنسيان، بفضل تجارهما المبنية على النظريات العلمية في تصوير الأضواء بواسطة الألوان، قد تفوقا عندئذٍ على سالفهما البريطانيين في هذا الشأن. ولكنهما لهذا السبب بالذات، أصبحا أقدر على فهم أعمالهما وتقديرها.

ثم وضعت الحرب أوزارها، ورحل الباريسيون عن فرنسا؛ وغسلت شوارع باريس من الدماء الغزيرة التي كان قد أراقها أشياع فرساي لدى تنكيلهم بالثوار الذين أقاموا حكومة الكومون، واستولى الجمهوريون على مقاليد الحكم، واستقرت الحال في البلاد؛ فأخذ الرسامون يعودون الواحد تلو الآخر إلى باريس وضواحيها.

وكان ديجا قد جُند للخدمة العسكرية، ولكن ضعف بصره حال دون اشتراكه في المعارك، فلما عاد إلى باريس، وجد لنفسه مجالًا واسعًا للإبداع الفني خلف كواليس الأوبرا، حيث عكف على رسم راقصات الباليه في أثناء قيامهن بتدريباتهن اليومية.

وكان ديجا مولعًا بالفوتوغرافية، ولكن من الخطأ أن نعزو إلى هذا الولع ما تميزت به لوحاته من لقطات غريبة. ذلك أن الفوتوغرافية كانت لم تزل آنذاك أداة بدائية جامدة، فلا يمكن أن يقال إن ديجا قد تعلم منها شيئًا؛ بل على العكس، فقد احتاجت الفوتوغرافية إلى نصف قرن من الزمان، لكي تلحق بفن ديجا.

وفي عام(١٨٧٣) أخذت الجماعة التي عرفت فيما بعد باسم "التأثريين" تفكر في إقامة معرض لها. وفي إبريل سنة (١٨٧٤) أقيم هذا المعرض بالفعل

حاويًا أعمال ثلاثين رسامًا، ومنهم سيزان، بالرغم من معارضة مونيه وديجا بادئ الأمر في ذلك.

وأقبل النقاد على المعرض، ولكن ليهزأوا ويتهكموا، وأقبل الجمهور، فقهقه ساخرًا، وكان مونيه قد وضع لأحدى لوحاته هذا العنوان "وتأثر شروق الشمس"، فاستخدم أحد النقاد الجزء الأول من هذا العنوان ومشتقاته– يؤثر، تأثر، مؤثر، تأثير– في التهكم على المعرض، مطلقًا عليه في النهاية اسم "معرض التأثريين".

على أن كل ذلك لم يفت في عضد هؤلاء المجددين، فأقاموا في عام(١٨٧٦) معرضهم الثاني: وكان أجل من الأول قدرًا، بالرغم من امتناع سيزان عن الاشتراك فيه، لفرط ما ناله من تجريح إبان المعرض الأول.

ولم يقابل المعرض الثاني بالعداوة من قبل الجمهور ولكن كبار النقاد عادوا إلى السخرية والتهكم، غير أنه قد انبرى لهم عندئذٍ نقاد آخرون للدفاع عن التأثريين والثناء على جهودهم.

وفي العام التالي، أقيم معرض ثالث كبير جدًا، وقد شعر التأثريون حينذاك بأن هناك حملة خفية تدبر ضدهم، ولكن هذه الحملة لم تضح معالمها إلا بعد ذلك بضعة أشهر، عندما عرضت بعض لوحاتهم للبيع بفندق درووه [٣] **Hotel Drouot**، فظهرت عصابات تعمل– من طريق التشنيع– على خفض أثمانها إلى الحد الأدنى.

وكان مبعث هذه الجملة يرجع إلى السياسة، أكثر مما يرجع إلى الفن، ولشرح

---

[٣] مكان شهير في باريس، يقبل عليه هواة الفن ومندوبو المتاحف من شتى أرجاء العالم، لشراء التحف الفنية التي تباع بالمزاد العلني.

ذلك ينبغي أن نعود بضع سنوات إلى الوراء، فمن المعلوم أنه في عام (١٨٧١) قامت في باريس حكومة ثورية– تعرف باسم "الكومون" – على أثر توقيع الصلح مع بروسيا. غير أن أنصار فرساي قد تمكنوا بعد قليل من حصار باريس ثم غزوها، ففتكوا بالثوار فتكًا ذريعًا، ولكن الشعب الفرنسي لم يلبث أن وقف في وجه الحكومة الجديدة، عندما شعر بأنها تدبر الخطة لعودة الملكية، وهكذا تولى الجمهوريون الأحرار حكم البلاد، وأعلن الدستور، وفصلت السلطات. غير أن الملكين لم ينقطعوا مع ذلك عن تدبير مؤامرتهم، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين والبونابرتيين، وألفوا حزبًا سموه "حزب النظام" مقيمين دعايتهم على الزعم بأنه ليس هناك اختلاف يذكر بين حكومة الجمهوريين الأحرار وحكومة "الإرهاب الأحمر" – يعنون حكومة "الكومون". وكان من أساليهم في التشنيع إلصاق صفة "الكوموني" **Communard** بكل من يعترض سبيلهم.

وقد رأوا في التأثرية حركة ثورية تناقض التقاليد فوقفوا لها بالمرصاد، واصمين أصحابها بالكومونية. وبلغت حملة التشنيع على هذه الحركة أوجها في ربيع عام (١٨٧٧)، فكان لذلك أبلغ الأثر في تشويه سمعتها فترة طويلة من الزمن. ولم ينج من هذه الحملة حتى مانيه؛ بل لقد استخدمت عبارة "الفن المنحط" – ربما لأول مرة في تاريخ الفن الحديث– وصفًا للوحتيه: "أولمبيا"، و "غداء على العشب". وبالرغم مما منى به الملكيون من هزيمة منكرة في انتخابات ديسمبر(١٨٧٧) ، فقد ظلت التهمة التي ألصقوها بالتأثريين عالقة بهم أكثر من عام آخر. فكان من جراء ذلك أن سعى تجار الصور إلى التخلص من لوحاتهم بأزهد الأثمان، ورفض الصالون عرض أي لوحة من عمل مانيه.

ثم انقشعت الغامة رويدًا رويدًا عام(١٨٧٩) ، فقررت الجماعة إقامة معرض رابع وعندئذٍ أقبل عليهم الجمهور إقبالًا عظيمًا، وقد حل الاستحسان محل

السخرية والاستهجان.

وكان رسم الدخول فرنكًا واحدًا، فلما أغلق المعرض أبوابه، بعد مضي شهر، كان قد تجمع من هذه الرسوم ما يكفي لينال كل عارض– بعد تسديد شتى النفقات– مبلغ (٤٣٩) فرنكًا.

٩- التأثرية وما بعدها

وإذا جاز لنا أن نستعير بعض مصطلحات علم الميكانيكا، لقلنا إن الحركة التأثرية كانت تنطوي– فيما يبدو– على قوتين متعارضتين: قوة مركزية طاردة، وقوة مركزية جاذبة؛ فهناك من الرسامين الذين ساهموا في قيام هذه الحركة، من زادوا مع الزمن بها التصاقًا– مثل مونيه وبيسارو وسسلي؛ ومنهم من دفعتهم هذه الحركة بعيدة– مثل رنوار وسيزان وديجا– ليدور كل في فلكه الخاص، والذي لا شك فيه، أن هؤلاء الثلاثة كانوا هم الأعظم قدرًا والأجل خطرًا في تاريخ الفن الحديث.

وبعد أن توطد مركز التأثرية في أواخر القرن التاسع عشر، أقبل عليها أفواج من الأتباع المقلدين، الذين لا يصح أن يحسب لهم حساب. ولكن هناك عدد آخر من كبار الفنانين، ظهروا في أعقاب التأثرية، ولابد من التنويه بذكرهم إكمالًا للحديث عن هذه الحركة. وأهم هؤلاء الفنانين دون ريب هو "جورج سيرا" Georges Seurat(١٨٥٩–١٨٩١) الذي تمادى في فصل الألوان على الطريقة التأثرية إلى حد تغطية اللوحة بأكملها بنقط صغيرة جدًا من الألوان الصافية، وقد أصبح يُعرف هذا الأسلوب فيما بعد باسم "التنقيطية" Pointilisme أو "التقسيمية" Divisionnisme.

ولكن ينبغي لفهم الدور الذي قام به "سيرا" بالنسبة للحركة التأثرية، أن نعود لننظر فيما طرأ على هذه الحركة عقب معرضها الرابع الذي أقيم عام(١٨٧٩).

ولقد ذكرنا أن هذا المعرض قد دل على تحول واضح في موقف الجمهور من

التأثريين، غير أن هذه الجماعة كانت، في الوقت نفسه، قد أخذت تدب بينها عوامل الشقاق، وكان السبب الظاهر لهذا الشقاق أن بعض أعضاء الجماعة،مثل:رنوار، وسيزان، ثم مونيه نفسه، كانوا يطمعون في عرض لوحاتهم بمعرض الصالون، الأمر الذي لم يكن من الممكن أن يتحقق إلا بمقاطعة معارض التأثريين. أما السبب الحقيقي للشقاق، فكان هو نضج هؤلاء الفنانين، واشتداد عودهم، واتضاح الاختلافات– تبعًا لذلك– بين شتى ميولهم ونزعاتهم الفنية.

وهكذا تخلف رنوار وسيزان عن الاشتراك في معرض التأثريين الرابع، وتخلف معهما مونيه عن الاشتراك في المعرض الخامس الذي أقيم عام(١٨٨٠)، وزاد عدد المتخلفين في السنة التالية عندما أقيم المعرض السادس.

وكان "رنوار" قد لقي نجاحًا كبيرًا في صالون عام (١٨٧٩)، فحفز هذا النجاح زميله "مونيه" على تقديم لوحتين لصالون عام (١٨٨٠). أما "سيزان" فلم يكن نصيبه حتى ذلك الحين سوى الزراية والإخفاق.

ولكن في سنة (١٨٨٢) تمكن بعض الأصدقاء من جمع شعث الجماعة، وإقامة معرض سابع كبير، لم يتخلف عنه سوى "ديجا"، وكذلك "سيزان" الذي عرضت له لأول مرة في حياته لوحة في صالون ذلك العام. ومرت بعد ذلك بضع سنوات عجاف، بسبب ما كانت تعانيه فرنسا حينذاك من أزمة اقتصادية؛

فلما كان عام (١٨٨٦)، عاد التفكير في إقامة معرض ثامن (كان هو آخر معارض التأثريين)، فاقترح "بيسارو" عندئذٍ دعوة اثنين من شباب الفنانين للاشتراك في هذا المعرض، وهما: "بول سنياك" Paul Signat(١٨٦٣–١٩٣٥) الذي كان من أشد المعجبين "بمونيه"، و"جورج سيرا" الذي كان "بيسارو" قد أخذ يولع بنظرياته الدقيقة فيما يتعلق بفصل الألوان:

وقد كان "بيسارو" أشد التأثريين تواضعًا وتفتح ذهن، فأقبل في حماس الطفل الصغير– وهو آنذاك في سن السادسة والخمسين– على تعلم أسلوب "سيرا" والنهج على منواله. وقد استمر في ذلك أربع سنوات، ولكنه أدرك في النهاية أن هذا الأسلوب "العلمي" لا يتماشى مع طبيعته؛ لأنه يكبت عواطفه ويمنعه من التعبير تعبيرًا تلقائيًا عن أحاسيسه المباشرة. على أنه قد أفاد من هذا التدريب؛ فقد تميزت لوحاته التي رسمها بعد ذلك بألوان أصفى وبنيان أصلب وأشد تحديدًا من تلك، التي كان قد رسمها قبل اعتناق مذهب "التنقيطية".

وقد توفي "بيسارو" في باريس عام(١٩٠٣)، بعد أن فاز بقسط وافر من التقدير والشهرة، وكان لهذا الفنان– الذي اتصف بدماثة الخلق ولطف المعشر– تأثير كبير في غيره من الفنانين، وبخاصة أولئك الذين قُدر لهم فيما بعد أن يتجاوزوا حدود التأثرية ويتعدوها، ونعني بهم: سيزان،وجوجان، وفان جوخ.

ويرجع "لبيسارو" الفضل على الأخص في دفع "سيزان" إلى أحضان الطبيعة، واستضاءة ألوانه: وقد أخذ عنه سيزان طلاقته مع قوته في استعمال الألوان، فجعل من ذلك أساسًا لأسلوبه الخاص في بناء جسم الصورة بواسطة الألوان، بدلًا من استخدام وسائل التجسيم **Modeling**المعهودة.

أما "مونيه"– الذي لم ينحرف قط عن التأثرية– فقد عمر حتى بلغ سن السابعة والثمانين، ولذلك أتيح له أن يجني من ثمار المجد ما لم يتح للآخرين. وقد استغل ثروته، قبل وفاته عام (١٩٢٦) بسنوات عدة، في إنشاء حديقة رائعة بداره، أشبه بالجنان الأسطورية، جعل منها– في آنٍ واحد– مرسمًا ولوحة هائلة بديعة التنسيق من الأشجار والشجيرات والأزهار، تتوسطها بركة ويتخللها غدير، يعكسان الألوان والأضواء، فيزيدان المكان فتنةً وجمالًا.

ولعله كان يتذكر، عندما أنشأ هذه الحديقة، فجر تلك الليلة التعيسة التي

قضاها ساهرًا في (١٨٧٩) بجوار جثمان زوجته، وإذ به يسهو- رغمًا منه- عن نكبته، مأخوذًا بتغير الألوان، مع اقتراب الصبح، على وجهها الجميل، ثم يفيق فجأةً إلى نفسه، فيروعه أن يدرك أنهحتى في ساعة الفجيعة، لم يزل أسير فتنة الأضواء والألوان.

وقد مرت الأعوام الطوال على هذا الحادث، ولكنه ما برح مفتونًا بسحر الأضواء، وما فتئ جرى التجارب لتصويرها بواسطة الألوان. وفي عام (١٨٩٠) شرع في سلسلة من التجارب- تُعد الآن أشهر آثاره- التسجيل تأثير الضوء، في تغيره من ساعة إلى ساعة، على موضوع معين. فنصب "حامله" **Easel**- في التجربة الأولى- وسط حقلٍ عند شروق الشمس، وقد تزود بعدد من اللوحات الفارغة، وأخذ يرسم المنظر. وكلما مرت ساعة، استبدل باللوحة لوحة أخرى... وهكذا دواليك حتى غروب الشمس. فإذا كان اليوم الثاني، عاد إلى مكانه وسط الحقل، وتناول لوحاته بالترتيب، ليستأنف ما بدأه في اليوم السابق. واستمر في ذلك يومًا بعد يوم، حتى أنجز رسم اللوحات جميعًا، التي تصور كلها منظرًا بعينه في مختلف ساعات النهار.

ثم كرر هذه التجربة- بنجاح أكبر- في سلسلة أخرى من اللوحات، تصور واجهة كاتدرائية روان **Rouen**، حيث نرى هذا البناء المتين الشامخ وكأنه ينبض ويخفق في ضوء الشمس.

وبلغ مونيه ذروة فنه، في هذه السلسلة من التجارب، بتصوير زنابق الماء وهي تطفو على سطح بركة في ضاحية جيفرني[٤] بالقرب من باريس.

---

[٤] لعله من الجدير بالذكر أن رسامنا الراحل محمد ناجي قد زار هذه الضاحية ورسم فيها عدة مناظر.

وعندما يدخل الزائر اليوم قصر الأورانجيري Oranhgrie[٥]، حيث تزين زنابق مونيه القاعة الكبرى، يخيل للمرء أن هذه القاعة بأكملها، تسبح مع تلك الزنابق في بحر من الضياء والألوان.

وربما كان خير وصف لهذا الفنان ما قاله سيزان: "إن مونيه ليس إلا عينًا ولكن يا لها من عين!".

ويصعب علينا الفصل بين نصيب كل من "رنوار" و "مونيه" في نشأة التأثرية، ومن الشائع أن ينسب الفضل في استخدام الألوان القزحية إلى رنوار، ولكن إذا نحن قارنا اللوحات التي رسماها جنبًا إلى جنب فيها بين سنتي(١٨٦٩– ١٨٧٤)لما أمكننا التفرقة بين السابق منهما واللاحق في ميدان الابتداع والتجديد.

وقد كان رنوار مولعًا دائمًا بتصوير الأشخاص، في حين كان مونيه أشد ميلًا إلى تصوير المناظر الطبيعية. وقد برز هذا الاختلاف مع مرور الزمن؛ فاختفى الأشخاص من لوحات مونيه، بينما لم تعد المناظر الطبيعية في لوحات رنوار إلا بمثابة حاشية بهيجة تحيط بما يرسمه من نساء وأطفال.

وكان رنوار من أشد أفراد الجماعة اهتمامًا بدراسة أساتذة الفن السالفين في متحف اللوفر، وقد أتاح له نجاحه– ماديًا ومعنويًا– في صالون عام (١٨٧٩)، بعرضه لوحة "مدام شاربنتييه وابنتيها"، أن يسافر إلى إيطاليا لمشاهدة آثار رافاييل وروائع قصر الدوج.

وقد توطدت مكانة رنوار بعد إقامته معرضًا خاصًا في عام (١٨٨٣)، بقاعة

---

[٥] خصصت الحكومة الفرنسية هذا القصر، منذ سنة ١٩٤٧ متحفًا دائمًا لروائع الفن التأثري، الذي يعد اليوم أقرب طرز الفن الحديث لقلوب الفرنسيين.

دوران رويل Durand-Ruel، ضم نحو سبعين لوحة من أبدع أعماله.

وكان في وسع هذا الفنان– وهو آنذاك في سن الثانية والأربعين– أن يستمر بقية حياته في الرسم على المنوال نفسه الذي حقق له ذلك النجاح. ولكن ما لبثت الوساوس أن أخذت تخامره فيما يتعلق بالأسلوب التأثري، فانتقل في فنه إلى ما يسمى بالمرحلة "الجافة" أو "الأنجرية" (نسبة إلى آنجر)، حيث نراه يعني أشد العناية بتحديد الأشكال وتجسيمها وتدعيم بنيتها، على غير المعهود في لوحاته التأثرية السابقة، التي تظهر فيها الأشكال لينة رقيقة وسط غلالة من الألوان الزخرفية الباهتة.

وقد استمرت هذه المرحلة نحو خمسة أعوام، وبعدئذٍ تحول رنوار إلى أسلوب أقرب إلى أسلوبه التأثري السابق، ولكن ألوانه تغيرت فبدلًا من الأحمر الوردي، والأزرق السماوي، والومضات اللؤلؤية، أخذ يستخدم ألوانًا دافئة "أرضية" كالبني والأحمر البرتقالي.

وفي عام (١٨٩٩)، أصيب رنوار بالتهاب المفاصل، فأدى ذلك إلى شله طوال العشرين سنة الباقية من حياته،رغم أن هذا الداء بدلًا من أن يقعده عن العمل، قد حفزه بالعكس على الاتجاه في فنه اتجاهًا جديدًا، يتميز بالعنفوان والقوة، فقد كانت لوحاته إبان المرحلة التأثرية الأولى، أشبه بتغريد الطيور؛ وإذ بها تصبح في هذه المرحلة الأخيرة، أشبه بالثمار العظيمة التي أنضجتها حرارة الصيف. والنساء في هذه اللوحات لهن ضخامة التماثيل وجسامتها، ولكأنهن يصورن "سيريس" ربة الحصاد أو "جونو" ربة الزواج.

وكان "ديجا" أول من فاز بالشهرة بين جماعة التأثريين، وقد بيعت إحدى لوحاته في عام (١٩١٢) بمبلغ ١٩٠٠٠ جنيه، فكان هذا أكبر مبلغ دفع، حتى ذلك الحين، ثمنًا للوحة من عمل رسام من الأحياء. ولكنه لم ينلهذا المبلغ، فقد

فاز به تاجر الصور الذي كان قد اشترى اللوحة من قبل بثمن زهيد.

وكان دائمًا يستخدم في البداية الألوان الزيتية، ولكنه كان يضيف إليها كمية كبيرة من زيت النفض، حتى تبدو أشبه بألوان الجواش Gouache وكان من عادته دائمًا أن يحدد الأشكال تحديدًا واضحًا بقلم الفحم. وقد ابتدع أسلوبًا خاصًا في استخدام الألوان المتكسرة، التي يزحف بعضها على بعض زحف الأمواج، أكسب لوحاته شعشعة وتألقًا.

ثم عمد إلى الجمع بين ألوان الزيت،والجواش، والباستل في لوحاته. وأخيرًا استخدم الباستل بمفرده، ولكنه كان يعالج أقلام الباستل بالبخار، حتى تلين وتصبح أشبه بالألوان الزيتية في طراوتها ونعومة ملمسها. وقد وجد في هذه المادة– بما تتيحه من تخطيط سريع، وما تتسم به من رقة وشفافية– خير أداة لتسجيل حركات الراقصات اللواتي أولع برسمهن.

وفي معرض التأثريين الثامن، عرض ديجا عشر لوحات من صور "العاري"، ولكن على غير المعهود في تاريخ الفن من هذه الصور، التي نرى فيه عادة امرأة (عفيفة أو خليعة) وقد تجردت من ملابسها، ووقفت أو جلست أو رقدت على وضع خاص أمام المصور ليرسمها، ففي لوحات ديجا نرى نساء في حياتهن اليومية المعتادة؛ أي يغتسلن أو يجففن أجسامهن أو يمشطن شعورهن، وكأن الرسام قد رآهن "خلال ثقب المفتاح"

– على حد تعبير ديجا– دون أن يشعرهن بوجوده، فيتكلفن وقفة أو قعدة خاصة لإبراز مفاتنهن.

ولا نكاد نجد فنانًا آخر، يبلغ مبلغ ديجا في قدرته على التعبير عن الحيوية الكامنة في حركات جسم المرأة، في رشاقة الراقصة التي كأنها قد تجردت من

الثقل، أو في التواء جذع غانية وهي تجفف ظهرها، أو في تحايل فتاة وهي تجرب قبعة جديدة.

ومن العجيب أن هذا الرجل الذي خلف لنا المئات من اللوحات المشرقة البهيجة، قد كان هو نفسه مريضًا بداء السويداء، ينفر من المجتمع، ولا يحب النساء ولا الأزهار ولا الأطفال، ويعيش معظم وقته وحيدًا في داره، وكأنه ناسك في صومعته.

ولنعد الآن إلى "جورج سيرا"، الذي لم يكن تابع من أتباع التأثرية، وإنما كان فنانًا مبدعًا أصيلًا.

وقد التحق سيرا في سن التاسعة عشر بمدرسة الفنون الجميلة، فدرس قواعد الفن الكلاسيكي دراسة جدية على يد أستاذ بارع من تلاميذ آنجر ولم يكن سيرا لينفر من هذا النوع من التعليم، وما يقتضيه من مران ممل متواصل؛ فقد وافق ذلك طبيعته المثابرة الرزينة وذهنيته "المنهجية". بل وكأن هذا التعليم لم يشف غلته، فطفق يتردد على متحف اللوفر، وعلى مكتبة المدرسة، للتوسع في دراسة طرق فن الرسم، وعلم البصريات، وكيمياء الأصباغ.

وفي الوقت نفسه، استمر سيرا في رسومه التي اتصفت من البداية بالدقة الكلاسيكية، مع تميزها بطابع شخصي. وتعد الرسوم التي رسمها آنذاك بقلم "الكونتيه" من الدرر الفريدة، وقد عرض أحدها في صالون عام (١٨٨٣)، وكان صاحبها لم يتجاوز عندئذٍ سن الثالثة والعشرين. ولكنه عندما نقل الأسلوب الذي ابتدعه في رسومه إلى أول لوحاته الهامة– وهي لوحة "المستحمات"– لم يتردد المحكمون، في صالون عام (١٨٨٤) في رفضها على الفور، وقد عُرضت هذه اللوحة بعد ذلك ببضعة أشهر في "صالون المستقلين" **Le Salon des Independants**، الذي كان سيرا أحد المشتركين في تنظيمه.

وكان من الطبيعي أن يقابل هذا الصالون- الذي فكر في إقامته جماعة من الرسامين الذين منعهم عنت الأكاديميين من العرض بالصالون الرسمي- بعاصفة من الاستنكار من جانب النقاد، وبالسخرية من جانب الجمهور. غير أن ناقدًا من كبار النقاد آنذاك- وهو فليكس فينيون **Felix Fenton**- لم يلبث أن فطن إلى ما تتميز به لوحة "المستحمات" من قيمة فائقة، فانبرى للدفاع عنها، وعن صاحبها، منذ ذلك الحين. وبعد ذلك بعامين، عرض سيرا في معرض التأثرين الثامن- والأخير- لوحته الكبيرة: "يوم الأحد صيفًا بجزيرة لا جراند جات" **Un Dimanche d'éte a la Grande Jatte** التي أصبحت تعد في نظر النقاد بمثابة "واقعة" هامة في تاريخ فن التصوير الحديث.

وفي هذه اللوحة- التي كانت ثمرة عامين كاملين من الجهد المتواصل، وما يزيد على سبعين رسمًا ولوحة تحضيرية- يتمثل أسلوب سيرا، وموهبته الفذة، في أكمل صورهما. وكان يعمل في بطء شديد، ولكن مع صبرٍ لا ينفد ليل نهار، فهو لم يكن بحاجة إلى نور النهار لاختيار ألوانه؛ لأنه في لوحاته التحضيرية كان قد حسب حساب كل لون حسابًا دقيقًا.

على أن سيرا لم يهتم بالألوان وحدها، فقد عنى في الوقت نفسه بعمق المنظر، أي بالبعد الثالث الذي كان التأثريون قد أغفلوه إغفالًا، وإن كان يظهر إلى حد ما في لوحاتهم بوصفه نتيجة حتمية لتصوير الأضواء والظلال؛ فكان سيرا يحسب "بالمليمتر" مكان كل نقطة صغيرة من اللون في تحديد وضع الأشخاص والأشياء بالنسبة بعضها إلى بعض في "جوف" اللوحة، حتى يتاح لعين المشاهد أن تنظر "داخل" المنظر، منتقلة من القريب إلى البعيد، ومن البعيد إلى الأبعد، ومن الأبعد إلى الأشد بعدًا، حتى تختفي الأشكال في أعماق الأفق.

وهكذا أعاد سيرا إلى الأجسام تلك الكثافة أو تلك "الكينونة" التي لم يلبث

أن جعل منها سيزان– بأسلوبه الخاص– عماد فنه، والتي كانت قد أوشكت أن تفلت من أيدي التأثريين بسبب حصر اهتمامهم في نقل الصورة السطحية العابرة التي تتراءى للعين عند اللمحة الخاطفة، وقد نجح سيرا في ذلك دون التضحية بشيء مما في ألوان التأثريين من رونق وفتنة.

على أن هذه الكثافة التي تتميز بها الأجسام في لوحات سيرا، قد اقترنت بتفتيت هذه الأجسام إلى جزئيات من الألوان. وهذا التفتيت كان بمثابة النواة التي نشأت منها المدرسة المكعبية، بعد ذلك بنحو عشرين سنة.

وكان سيرا يعارض مذهب التأثرين فيما يتعلق "بالتلقائية" Spontaneity، على اعتبار أنها لا تصلح إلا للرسوم الكروكية؛ فكان ينسق الأشكال والخطوط في لوحاته تنسيقًا دقيقًا، بحيث ينسجم كل عنصر منها مع غيره من العناصر، انسجام النغمات في لحن سيمفوني.

وقد بلغ من ولعه بدقة التحليل والقياس، أن وضع قواعد ثابتة لوقع الألوان واتجاهات الخطوط في استثارة الانفعالات، ومن هذه القواعد: "إن البهجة تستثار بالألوان الناصعة الدافئة والخطوط الصاعدة من خط الأفق، والهدوء بتوازن درجات الألوان الباردة والدافئة بالإضافة إلى الخطوط الأفقية؛ والكتابة بالألوان القاتمة الباردة والخطوط الهابطة من خط الأفق".

وقد زعم بعض النقاد أن هذا المنهج "الديكارتي، الذي اتبعه سيرا في تنسيق الألوان والخطوط والأشكال، من شأنه أن يقضي على كل عاطفة في قلب الفنان. وهذا صحيح دون ريب؛ ولكن فيما يخص المقلدين فقط من أتباع سيرا. أما سيرا نفسه، فإن موهبته الفنية قد علت فوق منهجه ولذلك تؤثر لوحاته في نفوسنا تأثيرًا عميقًا، عندما ننظر "فيها"، ولا نكتفي بمجرد النظر إليها، ولم يمتد العمر بسيرا، فقد توفي عام(١٨٩١) عن اثنتين وثلاثين سنة. وقد كان "لديجا" أتباع

عديدون، ولكن لم يكن له غير رائدين اثنين، وهما: ماري كاسات Mary Cassat، وهنري تولوز لوتريك Henri de Toulouse Lautrec.

أما "ماري كاسات" (١٩٢٦– ١٨٤٥) فهي رسامة أمريكية عاشت معظم حياتها في فرنسا، واشتركت في معارض التأثرين، وكان لها فضل يذكر في حمل مواطنيها على شراء لوحاتهم، وقد تتلمذت على ديجا وصادقته، وكان هو يشجعها ويعجب بفنها.

وأما "تولوز لوترياك" (١٩٠١–١٨٦٤) ذلك الفنان الألمعي الذي كان من سوء حظه أن وقع له حادثان في صباه شلا ساقيه عن النمو، فقد اقتصرت معرفته بديجا، بالرغم مما كان لهذا الرسام من تأثير كبير في فنه، على مجرد تبادل التحية.

وقلما نجد فنانًا ارتبطت أعماله بحياته مثل تولوز لوتريك، ويعتبر فنه بمثابة الخلاصةوالذروة، لما سماه القصصي هنري ميرجية في أواسط القرن التاسع عشر بحياة "البوهيمية".

وقد جرب لوتريك في مطلع حياته أسلوب التأثريين، بالرغم من اختلافه الشديد عنهم فيما يتعلق بكلفهم بالطبيعة، وولعهم بالرسم في الخلاء؛ فقد كان يعتقد أنه لا يمكن إلا لأحمق أن يتأمل منظرًا طبيعيًا يخلو من الناس، ولا يمكن إلا لذي حس بليد أن تحتمل عيناه ضوء النهار. أما هو فلم تكن تجذبه غير أنوار المصابيح وحياة الليل، ولم يكن يلذ له غير رؤية النساء والرجال، ولكن ليس هؤلاء الذين يحتفظون، لورعهم بمظهر محترم، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعربدة من أقنعتهم الواقية، فتظهر وجوههم على حقيقتها عارية بغير حجاب.

ولم يكن تولوز لوتريك واعظًا، ولا راغبًا في التنديد بالفجار الفاسقين، وإنما كان مفتونًا– رغمًا عنه– بمنظر هؤلاء القوم، كما كان مدفوعًاإلى تسجيل ما يرى.

وقد تبدت موهبة هذا الفنان في سن مبكرة؛ إذ كان لم يتجاوز الثامنة عشر عندما رسم لوحة "رورتي الصغير"، التي لم تدل فقط على براعته في احتذاء أسلوب التأثريين، بل بشرت كذلك بمقدرته على سبر أغوار الشخصية التي يصورها.

وقد تجلت هذه البراعة وهذه المقدرة بصورة أوضح في لوحة "والدة الفنان" التي رسمها بعد ذلك بخمس سنوات.

ولكن لوتريك لم يلبث أن تخلَّ عن أسلوب التأثرين، مقتربًا من أسلوب ديجا بخاصة وموضوعاته اقترابًا كان يمكن أن يدرجه في عداد المقلدين لهذا الفنان، لولا ما تميز به من أصالة لا تقهر، وروح فكاهة لا ترحم.

وقد تأثر تولوز لوتريك، مثل ديجا بالرسوم اليابانية المطبوعة فيما يتعلق بتنسيق الأشكال، واختزال الأبعاد، وتقريب بعض العناصر الهامة في اللوحة إلى الأمام مع إخراجها عن بؤرة اللوحة. غير أن هذا التأثر قد امتزج امتزاجًا تامًا بموهبته الشخصية في الرسم والتصميم، هذه الموهبة التي تجلت على أبدعها في رسومه الليتوغرافية الملونة. وقد ابتدع لوتريك أساليب جديدة في هذا الميدان الأخير، كان لها فضل كبير في إحياء هذا الضرب من الفن، وإقبال عدد من شباب الرسامين عليه.

بيد أن هذه البراعة الفائقة– بالإضافة إلى مزاجه الحاد الذي كان يقسره قسرًا على الجري وراء النتائج الباهرة العجلى– هي التي منعته من أن يصبح ذلك

الفنان الفحل الذي كان يمكنه أن يكونه.

ولكأنه كان يشعر شعورًا باطنًا بأن حياته لن تطول، فأراد أن يستهلك جميع قواه سريعًا قبل أن يحين الأجل. ولذلك نراه فيما بين سن الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين– وهي مرحلة نضوجه الفني– ينتج ما لا يكاد يحصى من الرسوم واللوحات والإعلانات الليتوغرافية، وإنها لتتميز جميعًا بتلك الخطوط العصبية المنقضة انقضاض الصواعق، وبتلك الألوان لاذعة المذاق التي لا يكاد يباريه فيها رسام آخر.

وإذا كانت الخطوط عند ديجا تعبر عن الحركة، فهي عند لوتريك تعبير عن الانفعال: والحركة في فن ديجا ليست إلا حركة جسمانية، أما الحركات في لوحات تولوز لوتريك فهي "أفعال". ذلك أن ديجا كان ينظر إلى من يرسمهم دون انفعال، وكان هؤلاء كذلك يتحركون دون انفعال، أما شخصيات لوتريك فإنها لتعيش دائمًا داخل حركاتها، فتتكشف من خلال وجوهها من آلامها،وآثامها،وأفراحها، ومساخرها.

فإذا قلنا إن لوحات ديجا تنطوي على نصيب أكبر من الفن، فإن لوحات تولوز لوتريك لتنطوي على نصيب أكبر من الحياة.

١٠- بول سيزان

إمام الفن الحديث

إذا صح أن الفنان إنما يولد فنانًا، فربما كان سيزان هو الاستثناء الوحيد الذي يثبت هذه القاعدة، ذلك أن هذا الريفي الأخرق الجموح الحرون الكظيم، الذي أصبح يعد بلا منازع إمام الفن الحديث، لم تكن قد وهبته الطبيعة في الواقع غير حظ ضئيل جدًا من الموهبة الفطرية، وحظ أقل من طلاقة التعبير.

ولا ريب أن هذا القول سيعتبره البعض زندقة وتجديفًا؛ لأن اسم بول سيزان قد أصبح يحاط في هذا العصر بهالة من التقديس. ولكن إذا كان سيزان بحاجة إلى تمجيد، أليس من الأدعى إلى تمجيده أن هذا الرجل الذي لم يوهب طلاقة التعبير، قد استطاع بالرغم من ذلك أن يصوغ بعصارة قلبه وقوة عزيمته، تلك الآيات الفنية الرائعة التي تفسرنا اليوم بحق على تكريمه والإشادة بعظمته.

لقد ظل سيزان زهاء أربعين عامًا، دون أن يلاقي تقديرًا أو تشجيعًا يذكر، وهو لا يفتأ يبحث وينقب- يومًا بعد يوم وعامًا بعد عام- في طوايا نفسه، من أجل الكشف عما يكمن في أغوارها من كنوز خفية" والغالب أن يكون صراع الفنان مع قوى خارجية، كالفقر أو الغبن؛ أما صراع سيزان الحق فكان يدور في باطن نفسه، ولقد كان صراعًا جبارًا ثم تمخض الجبل فولد جبلًا، ولم يزل هذا الجبل شاهقًا منيعًا وسط ما يحيط به من قمم الفن الحديث.

ولا شك في أن ما لقيه من غبن كان عاملًا مساعدًا على انزوائه عن المجتمع. غير أن سيزان لم يعان الفقر قط، فأتاح له ذلك أن يتوفر على الإنتاج دون أن

يشغل باله بمأكل أو مسكن. وهكذا لم يكن لذلك الغبن؛ إذ لم يقترن بحاجة أو عوز، غير تأثير سلبي على سيزان. ثم إن هذا الفنان كان يؤمن إيمانًا عميقًا بأنه سوف ينال حتمًا ما يستحقه من تقدير، يوم يتمكن من التعبير تعبيرًا كاملًا عن مشاعره وأحاسيسه. وقد ذكرنا فيما سبق أن بول سيزان قد توجه إلى باريس عام (١٨٦١) لدراسة الفن، ثم قفل راجعًا إلى بلدته إكس انبروفانس قبل نهاية ذلك العام نفسه، بعد أن تولاه اليأس من الفلاح، ولكنه لم يلبث أن عاد إلى باريس في العام التالي، وقد وطد العزم على تكريس حياته للفن تكريسًا.

وكان والد سيزان يبعث إليه كل شهر بمبلغ من المال يكفي لسد حاجاته؛ فلما توفي هذا الوالد عام (١٨٨٦)، ترك له ثروة لا بأس بها تكفيه مدى الحياة. وكان سيزان قد تزوج قبل ذلك ببضعة أشهر من المرأة التي كانت تعيش معه منذ أربعة عشر عامًا ورسمها في العديد من لوحاته، كما كانت له شقيقة تكلأه برعايتها وتتولى شئونه كافة؛ إذ لم يكن في وسعهعلى الإطلاق أن يعالج شئون الحياة؛ فكان من حق المرء أن يتوقع بعد أن توفرت لسيزانجميع عوامل الاستقرار، أن تطمئن نفسه ويعكف على الإنتاج في هدوء وأمن وصفاء، ولكن هيهات فقد حالت دون ذلك طبيعته المتوفرة الهائجة مفرطة الحساسية.

وقد اتسم مسلك سيزان منذ بداية حياته الفنية بالتناقض الشديد. فتارة كان يبدو منكمشًا وجلًا هيابًا، وتارة كان يحاول إخفاء هذا الوجل بالتظاهر بالفظاظة والحدة. من ذلك أنه كان يرغب رغبة قوية في العرض بالصالون، ولكنه كان يسخر في الوقت نفسه بهذا الصالون، ويلقبه "بصالون بوجرو" نسبةً إلى الرسام الذي كان يحظى آنذاك بأكبر قسط من الحظوة لدى الأكاديميين، وتباع "عواريه" الخليعات بأغلى الأثمان في أوربا وأمريكا.

ولأنه كان يشعر بنوع من الحرج بسبب ريفيته في صحبة الباريسيين المهذبين،

كان يتعمد المبالغة أحيانًا في سلوك مسلك البوهيميين. على سبيل المثال أنه كان شديد الإعجاب بمانيه، وربما بأناقته وثقافته، ولكن حدث مرة أن سأله مانيه– الذي كان لا يحب سيزان، بل يعتبر فنه شنيعًا– عما يعد للعرض في الصالون، فما كان من سيزان إلا أن رد عليه بعبارة مقذعة بذيئة وبالرغم من ذلك، فقد ظل سيزان سنوات عدة يسعى جاهدًا إلى تقليد مانيه، عاكفًا على رسم سلسلة من اللوحات كان يدعوها تارةً"أولمبيا" وتارةً "أولمبيا العصرية"– وبعض هذه اللوحات يبلغ من السخف مبلغًا عظيمًا.

وكان سيزان يتخذ من "ديلاكروا" مثله الأعلى على أنه كان يعجب كذلك بأسلوب "كوربيه" في استخدام "سكين" التصوير. ولكن بينما كان كوربيه لا يعمد إلى السكين إلا في قصد واعتدال، كان سيزان في مستهل حياته الفنية يفرط إفراطًا شديدًا في تحميل سكينه كميات هائلة من اللون، بل كان في لحظات الهيجان– على ما روى شاهدو عيان– يتناول حفنات من الألوان، فيبسطها بيده مباشرة على سطح اللوحة، وأحيانًا كان يبلغ به الأمر أن يملأ ملعقة كبيرة بعجينة الألوان، ثم يلطخ بها لوحته تلطيخًا.

وفي لوحاته الأولى، كان يبالغ سيزان في استخدام اللون الأسود، ولكن أيًّ كان اللون الذي يتناوله، فقد كان يبسطه على اللوحة في طبقات سميكة، وكانت مواضيعه وفقًا لألوانه الثقيلة الفاحمة، تتصف برومانتيكية جامحة مقبضة.

وغني عن القول إن تلك اللوحات الميلودرامية الأولى، التي أطلق عليها البعض اسم "الصبوات السوداء"– مثل لوحة "الاغتصاب" و"الاغتيال" وشتى "أولمبياته"–كانت كلها من نتاج خياله في بعض ساعات الهياج أو الهذيان.

وعند ما أخذ سيزان في رسم المناظر الطبيعية مع بيسارو، بدأت ألوانه تستنير وتزهو، ولكنه استمر في استخدامها مع ذلك عجائن كثيفة، الأمر الذي

حمل أحد النقاد على وصفه "بالمبيض" لدى عرض لوحاته للمرة الأولى مع التأثريين في عام (١٨٧٤).

ولكن عندما عرض معهم للمرة الثانية– والأخيرة– في عام (١٨٧٧) ، كانت عبقريته قد بدأت تظهر، وإن لم يفطن لذلك أحد من التأثريين، ولا حتى سيزان نفسه.

ومع مرور الزمن تطور أسلوبه في استخدام الألوان، فأصبح يضيف بعضها إلى بعض في طبقات من اللطف والرقة، بحيث تظل اللوحة بأكملها في النهاية ناعمة الملمس.

وقد ارتد سيزان في مرحلته الأخيرة إلى نوع من العجائن السميكة، دون أن يعود مع ذلك إلى التخبيط بالسكين تخبيطًا، على نحو ما كان يفعل في لوحاته الأولى.

ويؤثر عن سيزان عبارتان، كانت إحداهما بمثابة النواة التي انبثقت منها في مطلع هذا القرنالحركة المكعبية. وهذه العبارة هي قوله: "إن كل ما في الطبيعة ينطوي على صورة الأسطوانة أو الكرة أو المخروط".

وقد أكمل هذه العبارة بنصيحته: "انظر في الطبيعة إلى الأسطوانة والكرة والمخروط، واضعًا كل شيء في مكانه المناسب من المنظور، بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح جميعًا نحو نقطة مركزية".

أما عبارته الأخرى– التي حدد بها هدفه وما حققه بالفعل– فهي قوله: "لقد أردت أن أجعل من التأثرية شيئًا متينًا باقيًا كالآيات التي تُرى في المتاحف".

ولقد أمضى سيزان أعوامه، وهو ينحت فنه كمثال ينحت الصخر بإزميله وقدومه، جاهدًا جهاد عسيرًا في جمع شتات عبقريته؛ ليصوغها في لوحات تقارب

ما كان يخفق في نفسه من مشاعر، وما لم يستطع في أي يوم من الأيام أن يعبر عنه تعبيرًا كاملًا؛ فقد قال: "لا يبدو أن بوسعي التعبير عن الشدة التي تنبض بها حواسي". وكان عندما يستبد به اليأس، يعمد أحيانًا إلى تمزيق لوحاته إربًا إربًا، أو يقذف بها من النافذة، أو يهملها في الحقل بعد عنائه طيلة النهار.

بيد أنه لم يكن لحسن الحظ يستسلم دائمًا لغمرة اليأس،وعندما كان يرسم صورة وجه **Portrait**، كان لا يرحم الجالس أمامه. فقد أرغم فولار **Vollard**– تاجر الصور الشهير الذي بدأ عام (١٨٩٥) في شراء جميع آثار سيزان– على الجلوس أمامه (١٥٥) مرة. وبالرغم من ذلك، لا يبدو أنه قد أنجز هذه اللوحة على نحو ما كان يشتهي؛ إذ لم يزد على القول: "إن صدر القميص لا بأس به!".

وكان لا يسمح للجالس أمامه بالتفوه ولو بكلمةٍ واحدة، وإذا بدت من هذا الجالس– دون قصد– أدنى حركة، كان يؤنبه تأنيبًا عنيفًا قائلًا له: "عليك أن تمكث كما تمكث التفاحة، فهل التفاحة تتحرك؟!"

ولكن حتى التفاح لم يرضِ سيزان إرضاء تامًا، إذ كان يعتريه العطن بعد بضعة أسابيع، وأما الأزهار فلم يكن من الممكن بالطبع أن تصلح له، ولذلك كان يستخدم أزهارًا من الورق. ولكن حتى هذه كان يشحب لونها بعد مدة من الزمن، فكان يستخدم في بعض الأحيان صور الأزهار المطبوعة بمثابة "موديلات".

على أن الجماجم كانت هي خير ما وجده سيزان من نماذج للوحاته؛ فهي لا تتحرك ولا يشحب لونها، وأما عفنها فأمر قد كان وانقضى.

وكان سيزان يرسم أحيانًا– أيام دراسته الأولى بالأكاديمية السويسرية– عن الموديلات العارية ذكورًا وإناثًا. وقد رسم في عام (١٨٦٥) لوحة رائعة لزنجي "سيبيو" **Scipio**، ولكنها تعد فريدة من نوعها بين جميع ما رسمه من صور

"العاري" سواء في تلك المرحلة أو في أي مرحلة أخرى.

وقد برهن منذ البداية ما اتسمت به صور الأشخاص التي رسمها من اختزال وخُرشة وكثافة، على ما كان ينطوي عليه من قدرة وعنفوان. وفي عام (١٨٧٠) رسم لوحة من أجمل ما صنع من صور الطبيعة الصامتة، وهي لوحة "الساعة السوداء" **L'Horioge Noire**، ذات اللمسات العريضة والأضداد الدرامية.

وقد ظل بعد ذلك يجري معظم تجاربه الفنية على الطبيعة الصامتة، وبخاصة الفاكهة كالتفاح أو البرتقال، موضوعة على منضدة.

غير أن أجل لوحات سيزان قدرًا هي تلك التي تصور مناظر طبيعية، ولم يكن أساتذته الحقيقيون في هذا الصدد، غير تلك الآيات الفنية التي عكف على دراستها سنوات عدة في متحف اللوفر. وقد قال: مشيرًا إلى أعظم رسامي المناظر الطبيعية الفرنسين في القرن السابع عشر، أنه يريد أن يرسم لوحات بوسان **Poussin** من جديد وفقًا للطبيعة. وهذا هو ما صنعه بالفعل، فقد كان بوسان أقرب المصورين إلى المهندسين؛ إذ كان ينسق مناظره الطبيعية، ويرتب تفاصيلها، مراعيًا في دقة شديدة أوضاع الأشياء وقوانين المنظور. أما سيزان فكان يغض الطرف في مناظره الطبيعية عن قواعد الهندسة، مسلطاً جهده واهتمامه على بنية الصورة وقوامها. ولذلك فالفرق بين لوحاته ولوحات بوسان أشبه بالفرق بين أجمة باسقة الأشجار متعاقدة الأغصان، وما اصطنعه الإنسان تقليدًا لها في بناء الكاتدرائيات القوطية؛ فالأولى عضوية، والثانية مشيدة.

وإن صراع سيزان الجبار في سبيل استخلاص الصور ذات الانسجام العضوي من تلافيف عبقريته الشعثاء؛ ليتبدى على الأخص في لوحاته التي تمثل جبل سانت فكتوار **Monte Sainte Victoire** المشرف على بلدته إكس انبروفانس. وقد رسم سيزان هذا الجبل مرارًا وتكرارًا، والحق أنه يكفي لمعرفة

سيزان أن نتأمل إحدى هذه اللوحات التي حقق فيها أقصى ما في وسعه التحقيق، ما كان يبتغيه من جعل الفن شيئًا متينًا وطيدًا.

وأسلوبه في الوصول إلى هذا الغرض هو الذي جعل منه إمام الفن الحديث، فقد كان يبني الصور لا بالخطوط أو جرات الفرشاة وإنما بمجرد اللون، وليس بتجاور الألوان وإنما بتنويع درجات حرارتها وعمقها وشدتها. ولم يكن يبرز سطوح الأجسام بواسطة أساليب التجسيم **Modeling** المعهودة، وإنما بتنغيم **Modulation** الألوان تنغيمًا بالغ اللطف والرقة.

وهكذا أكمل سيزان الثورة التي أعلنها ديلاكروا بشعاره: "إن اللون خط"؛ إذ إن لوحاته لتنطق قائلة: "إن اللون شكل"، وقد قال سيزان: "عندما يبلغ اللون حد الامتلاء، يبلغ الشكل حد الاكتمال".

على أن العالم كان غافلًا عن سيزان وعن لوحاته في الوقت الذي كان يجري فيه هذا الخلق العظيم. ذلك أن صاحبنا كان قد انزوى في بلدته منذ سنوات عدة، حتى لحسبه الكثير من أصدقائه القدامى في عداد الأموات.

ولم تكن لسيزان صلة بأهل بلدته،ولا ريب أنهم كانوا يعدونه أبلهً أو مجنونًا. وعندما شاع بينهم أن ثمة مجنونًا آخر، يدعى "مسيو فولار" قد أقبل من باريس، وقد بلغ من جنونه أنه يدفع(١٥٠) فرنكًا ثمنًا لكل لوحة من لوحات سيزان، انطلقوا ينقبون في كل مكان عن هذه اللوحات التي كانت مهملة في بيوتهم تحت السلالم أو بين سقط المتاع.

وهكذا تمكن فولار من شراء كل ما علم بوجوده من لوحات سيزان، ولكن باستثناء تلك التي كانت في حوزة سيدة أرستقراطية من أهل البلدة تُدعى الكونتيسه ر... فإنه عندما طلب منها رؤية ما لديها من لوحات سيزان، قالت له

هازئة إن هذه اللوحات ليست من الفن في شيء. فلما سألها أن تبيعها إياه دون أن يراها، أجابته بأنها ليست تاجرة، مردفةً أنها قد ألقت هذه اللوحات في مخزن الغلال، فلما أراد أن يستعطفها بقوله: ولكن الفئران..."، ردت عليه غاضبة: "فلتأكل فيراني لوحاتي..." وأغلب الظن أن الفئران قد أكلتها بالفعل؛ إذ لم يتمكن أحد قط من العثور على هذه اللوحات.

وكان "فولار" قد سمع من بيسارو ثناءً على لوحات سيزان، فقرر تاجر الصور الذكي هذا، أن يشتري أكبر عدد ممكن منها، ثم مفاجأة الجمهور في باريس بإقامة معرض ضخم يخصص لها.

وقد أقيم هذا المعرض الكبير بالفعل عام(١٨٩٥). وكان قد مضى آنذاك أكثر من عشرين عامًا منذ أن عرض سيزان لوحاته لآخر مرة في باريس، إذا استثنينا اللوحة التي كانت قد عرضت عرضًا في صالون عام (١٨٨٢). ومع ذلك فقد قوبل هذا المعرض بالاستهجان من قبل شيوخ النقاد وشبابهم، كما قوبل بالاستنكار من قبل الجمهور، إلا أن أصدقاء سيزان القدامى قد أسعدتهم هذه المفاجأة، فأقبلوا على لوحاته مبهورين بجمالها، مفتونين بروعتها.

ويروى عن سيزان أنه كان يتمنى أن يموت وهو يرسم، وقد كادت تتحقق هذه الأمنية فعلًا؛ ففي السابع عشر من أكتوبر سنة(١٩٠٦)، دهمه المطر وهو يرسم في الحقل، ولكنه استمر في الرسم مع ذلك ساعتين، ثم جمع ألوانه وأدواته وقفل راجعًا. إلا أنه وقع مغشيًا عليه في الطريق، فحملته سيارة إلى داره. وقد أمضى ليلته محمومًا، ولكنه أصر في اليوم التالي على الخروج إلى الحديقة لمواصلة العمل. فأُغمي عليه وهو يرسم، وتوفي بعد ذلك بأربعة أيام، وقد أوشك أن يبلغ سن الثامنة والستين.

وكان قبل ذلك بسبع سنوات، قد أحس ببارقة أمل في تحقيق ما كان يصبو

إليه، فكتب لصديق له يقول:"إني أعتقد أني توصلت في النهاية إلى ما أريد وأنني أعمل بلا انقطاع. وقد أصبحت أرى أمامي أرض الميعاد فهل سيكون شأني شأن موسى، أم سيتاح لي بلوغها؟".

والحق أن سيزان لم يبلغ قط أرض الميعاد، فهو على خلاف بيكاسو صاحب العبارة المأثورة:"إني لا أبحث، وإنما أجد"، كان هو يبحث على الدوام، ولم يعثر على ما كان يجد في البحث عنه إلا في بضع لوحات قليلة. ذلك أن الذي كان يبحث عنه، كان أمرًا بالغ العظمة. على أن ذلك الشيء العظيم تتراءى لنا طوالعه في لوحاته، مبشرًا بفن ربما كان أعظم، وقد ازدهر فن سيزان في مطلع هذا القرن، ولربما لم ينته هذا القرن قبل أن يؤتي هذا الفن ثماره الناضجة في إنتاج فنان أو فنانين آخرين؛ إذ أن جميع الرسامين الحديثين منذ سيزان، قد تلقوا منه قبسًا من وحي سواء عن وعي منهم أو عن غير وعي.

١١- فان جوخ وبول جوجان

كان فان جوخ من أشد الناس حساسية، وأقلهم قدرة على تحمل الأذى؛ إذ هو لم يستطع قط في هذا العالم الذي يتميز معظم سكانه بجلودهم السميكة المتحجرة، أن يتحصن بتلك القشرة اليابسة التي يكتسبها غالبية الناس عندما يكبرون، إما على سبيل الحيطة أو من جراء ما يصيبهم في الحياة من صدمات ولطمات.

وقد كان فان جوخ ذا ذكاءٍ ثاقب، غير أن العاطفة هي التي كانت تسيطر على حياته، وبخاصة عاطفة الحب للإنسانية، والعطف الشديد على البؤساء الكادحين، والرغبة الصادقة في مد يده إليهم دونمن أو كبرياء، فلقد كانت حساسيته المرهفة تتجه نحو الآخرين، لا نحو نفسه. وقد استطاع في نهاية الأمر أن يعبر عن هذا الحب المتأجج الدافق في صورة جديدة من صور الفن، وهي: "التعبيرية **Expressionism**".

أما بول جوجان، فكان ألمعي الذكاء، متحذلقًا، معقدًا، متغطرسًا. وكان سمسارًا ناجحًا، بربح أموالٍ طائلة دونعناء كبير؛ وإذ به يقع بغتةً في شباك الفن، فيأخذ في اقتناء اللوحات أولًا، ثم يقبل على الرسم في أيام الآحاد بعد ذلك. وأخيرًا يخطر له، وقد ملأه نجاحه في ميدان السمسرة ثقةً بنفسه، أن يحترف الفن سبيلًا للثراء؛ فتخلى عن عمله المربح، وتفرغ للرسم. غير أن الفن لم يدر عليه مالًا، ومع ذلك استمر يرسم؛ فخسر كل ما يملك: المال، والأسرة، والمكانة الاجتماعية... لكنه مضى في هوايته، وطلق المدنية... وقد أدت به طبيعته المعقدة، وتجاربه المتنوعة، إلى استنباط نمط جديد من الفن دعاه: "التأليفية **Synthetisme**".

وقد التحمت حياة هذين الرجلين فترة وجيزة من الزمن، بصورةفاجعة، ثم انفصلا؛ ليمضي كل منهما في طريق عذابه حتى يقضي نحبه الأول في حقل تلفحه حرارة الشمس في جنوب فرنسا،والآخر في جزيرة تاهيتي تحت سماء المناطق الاستوائية.

وقد ولد فينسنت فان جوخ Vincent Van jogh(١٨٥٣-١٨٩٠) في بلدة زوندبت بالأراضي الواطئة، وكان الابن الأكبر لقسيس هولندي. فلما بلغ سن السادسة عشر أخذه عمه الذي كان يدير قاعة لبيع الآثار الفنية في لاهاي- تابعة لمؤسسة جوبيل Goupit في باريس- ليعاونه في عمله. وهكذا توثقت صلة فان جوخ لأول مرة بالفن، وقد كان من حماس الفتى الغر آنذاك لبعض لوحات رمبرانت الصغرى، ولبعض آثار الفنانين الهولنديين وجماعة باربيزون- التي خُيل إليه أنها تتغني جميعًا بحب الإنسانية، أن طفق يبذل قصارى جهده لإقناع العملاء بشرائها؛ فبلغ من نجاحه في ذلك أن قررت المؤسسة نقله إلى فرعها في لندن.

وهنالك بدا فان جوخ لأولوآخر مرة في حياته، في مظهر الرجل الناجح الموفق في الحياة؛ فقد كان أنيق الهندام، وتاجرًا بارعًا ممتازًا. ولكن حدث أن تُيم عندئذٍ بعشق فتاة تُدعى أرسيولا. وقد ظل عدة أشهر يضمر وجدانه، مؤلهًا حبيبته في خياله، ثم قرر في النهاية أن يكاشفها بلواعج قلبه، طالبًا الزواج منها. فما كان من الفتاة إلا أن هزئت به،منبئة إياه- دون اكتراث- أنها مخطوبة لغيره، فلما ألحف عليها، صفقت الباب في وجهه.

وقد أدت هذه الصادمة بشأن جوخ إلى نوع ساذج من الهوس الديني؛ فانطلق يحدث عملاءه في حماسٍ شديد عن مكارم الأخلاق ونبيل المشاعر، متشاجرًا مع كل من لا يتفق معه في الرأي منهم، بدلًا من الاهتمام ببيع الصور، على أن خدماته السابقة قد حملت المؤسسة على الاكتفاء بنقله إلى

باريس، أملًا في أن يساعده تغيير الجو على استعادة توازنه. لكن حاله لم يزدد إلا سوءً؛ إذ أخذ يخلط الدين بنظريات فلسفية من عنده، ويقدم هذا المزيج العجيب– في لغة فرنسية ركيكة – لعملاء "جوبيل" الأثرياء الترفين، وقبل أن تقرر المؤسسة فصله، كان قد رفع هو استقالته، موطد العزم على تكريس حياته للخدمة الدينية.

وحصل على وظيفة مدرس ضئيلة الأجر في لندن، واشتغل في الوقت نفسه بالخدمة الاجتماعية دون أجر في الأحياء الفقيرة. ثم عاد إلى هولندا، حيث قبلت أسرته على مضض أن تُلحقه بمعهد لاهوتي في أمستردام. وكان عليه أن يمضي سبع سنوات في دراسة اللغتين الإغريقية واللاتينية، والعقائد الكنسية، وفلسفات العصر الوسيط؛ فعكف على الدراسة، ليل نهار مدى ستة أشهر. ثم لم يعد يطيقها؛ إذ شعر بذكائه الفطري أنه ليس لكل هذا شأن بالروح الدينية الحقيقية.

وقرر بعدئذٍ أن يعمل واعظًا بين عمال المناجم في إحدى المدن البلجيكية. وقد وجد حال العمال هنالك أسوأ مما كان يتوقع، ولكن ها هو ذا عمل يستحق أن يبذل المرء فيه جهده، وهاهم أولاء أناس يحتاجون إلى أفعال، لا إلى أقوال؛ فطفق صاحبنا يرعى المرضى، ويعلم الصغار مبادئ القراءة والكتابة، ويعزي المنكوبين والعجائز، ويهب ملابسه وأغطيته وطعامه للمحرومين منهم. كان ينام على قرش من القش، ويأكل ما يأكله العمال المساكين؛ فكان جزاؤه على ذلك أن تعلق به هؤلاء العمال، وأن طردته– قبل مضي عام– السلطات الدينية؛ إذ لم يرق في عينها أن تطبق المسيحية على هذا النحو من التطبيق العملي.

وكان قد بلغ آنذاك سن السابعة والعشرين، وها هو ذا يعود عاطلاً منبوذًا. فحتى أخوه الصغير "تيو Theo"الذي كان يخلص له الود، قد أخذ ييأس منه، ولكن لم يكن هناك من هو أشد قنوطًا من "فنسنت"نفسه؛ فقد كتب لأخيه يقول:

"هأنذا منذ أكثر من خمس سنوات– فلست أعلم كم بالضبط– وأنا أكاد أكون بغير عملي، شريدًا مؤقتًا هنا وهناك، على حين أن الأمر الوحيد الذي يشغل بالي، هو: كيف أستطيع خدمة العالم؟ أفلا يمكنني خدمة غرض ما أو أن أكون نافعًا على وجه من الوجوه؟... إني أحس بشيء في باطن نفسي؛ فما عسى أن يكون؟

ولم يرد عليه أخوه إلا بعد بضعة أسابيع، فكتب إليه فان جوخ مرةً أخرى، يقول:

"وإنني بالرغم من كل شيء سوف أنهض ثانيةً، سوف أتناول من جديد قلمي، الذي كنت قد تخليت عنه في أيام انكساري، وسأعود إلى الرسم. والآن يبدو لي كل شيء وقد تغير".

وآنذاك تبدأ قصة من أروع قصص الولاء والحب الأخرى، لقد آمن الأخ بأخيه؛ فكان لهذا الإيمان فضلٌ كبير، دون ريب في إتاحة الفرصة لذاك الفنان الفذ في إخراج ما أخرجه من عظيم الآيات. فمنذ ذلك الحين، لم ينقطع "تيو"– طيلة السنوات العشر التالية، وهي كل ما كان قد تبقى من حياة فان جوخ– عن بذل المعونة لأخيه وتشجيعه ومساعدته، شهرًا بعد شهر، بكل ما تيسر له توفيره من دخله الضئيل.

وهكذا عكف فان جوخ، بعد أن اهتدت نفسه المتأججة إلى طريق الفن، على رسم الفلاحين الهولنديين وعمال المناجم البؤساء الذين كانت صورهم قد نقشت نقشًا في مخيلته.

وفي هذه المرحلة– التي تسمى بالمرحلة الهولندية– رسم فان جوخ عام (١٨٨٥) لوحة من أروع لوحاته، عنوانهاآكلو البطاطس Les Mangeurs de

pommes de Terre، وهي لوحة قاتمة مقبضة تنطوي على قوة باطنة وعطف إنساني عميق. ولعل خير وصف لها ما قاله فان جوخ نفسه في رسالة إلى أخيه:

"وما زلت أعمل في لوحة أولئك الفلاحين الملتفين في المساء حول طبق البطاطس، وعملي في هذه اللوحة هو بمثابة صراع متصل؛ فقد حاولت أن أبين كيف أن هؤلاء الذين يأكلون بطاطسهم تحت ضوء المصباح، قد حفروا الأرض بهذه الأيدي ذاتها التي يتناولون بها طعامهم. لقد أردت أن أعرض صورة حياة تختلف في منهجها كل الاختلاف عن حياتنا نحن المتمدنين. ولذلك لا يهمني على الإطلاق أن يُعجب بلوحتي على الفور كل إنسان. وأظن أنّي كنت أخطئ لو أنني صورت فلاحين –جاريًا على العرف– في صورة ناعمة مصقولة، فإذا كانت صورة فلاحين تفوح بدخان"الجامبون" وبخار البطاطس، فهذا حسن. وإذا كانت الحظيرة تفوح برائحة الروث، فهذا حسن؛ لأن ذلك من شأن الحظيرة.. وإذا كان للحقل رائحة الحنطة أو البطاطس أو السماد، فهذا مفيد للصحة– وبخاصة لقوم آتين من المدينة، فليس العطر هو ما تحتاج إليه صورة فلاحين".

وفي العام التالي رحل فان جوخ إلى باريس للإقامة مع أخيه في"أستوديو" بحي مونمارتر. وكان " تيو"– بالإضافة إلى كونه أخًا نبيلًا كريمًا– من تجار الصور المتفتحين الذهن، المهتمين بتتبع الاتجاهات الحديثة. وكانت إحدى المؤسسات المعنية بتجارة الآثار الفنية الأكاديمية في باريس، قد عينته مديرًا لفرعها الصغير في حي مونمارتر، وتركته يحاول اجتذاب العملاء لبيع لوحات التأثريين، وبخاصة لوحات مونيه وبيسارو وديجا.

ولقد فاض قلب فان جوخ فرحًا وغبطةً، بعد طول ما قساه من وحشة وحرمان، بحياته الجديدة في باريس؛ إذ كان ذلك بمثابة الخروج من صقيع غار مظلم إلى نور النهار ودفئه. فما لبثت أن حلت مكان ألوانه القاتمة الكابية، التي

كانت تعكس صورة حياته في هولندا، ألوان التأثريين الزاهية البراقة المبهجة.

وقد طفق يدرس النظريات والأساليب الفنية الجديدة، ويناقش أصحابها في نشوة وحماس، مجربًا هذه الأساليب في لوحاته الواحد بعد الآخر، وتعرف في باريس بعدد من شباب الرسامين، ومنهم تولوز لوتريك وبول جوجان؛ كما تعرف"بالأب تانجيPere Tanguy" وهو رجل طيب عجوز كان يملك دكانًا صغيرًا لبيع الصور والأدوات الفنية، واشتهر بعطفه على سيزان وتعلقه بفنه، فكان يبيعه ألوانًا مقابل لوحاته التي لم تكن تجد آنذاك من يشتريها.

وما لبثت أن توثقت أواصر الصداقة بين فان جوخ وهذا الرجل الطيب، الذي أخذ يبادله بلوحاته هو أيضًا ألوانًا وأدوات. وقد أسفرت هذه الصداقة عن لوحة من أرقى لوحات فان جوخ، وهي:"صورة الأب تانجي Le Portrait du Pere Tanguy" التي تدل أرضيتها على اهتمام هذا الفنان آنذاك بالرسوم اليابانية المطبوعة. وكان قد بدأ دراسة هذه الرسوم في أنفرس، فتوسع في دراستها في باريس، وتأثر بها في فنه. وقبل نهاية ذلك العام، ظهرت تأثرات أخرى في لوحاته، مستوحاة على الأخص من تجارب سيزان وسيرا وبول جوجان.

وقبل مضى عام آخر، كان فان جوخ قد استكمل جميع مقومات فنه، وأصبح مهيئًا لمرحلته الناضجة الخصبة الأخيرة، التي قُدر لها أن تنتهي فجأة بانتحاره بعد ذلك بسنتين. وكان قد أخذ يشعر منذ بضعة أشهر– وهو صاحب الحس المرهف– بأنه قد أصبح عالةً على أخيه الذي كان يعاني الأمرين في سبيل بيع ما لديه من لوحات التأثريين. ثم إن فان جوخ كان قد بدأ ينزع– بعد إقامته نحو عامين في باريس– إلى حياة أبسط وأهدأ وأقرب إلى الطبيعية. وقد حدثه تولوز لوترياك يومًا، فأطنب في وصف جمال المناظر الطبيعية في جنوب فرنسا، حيث الشمس تسطع طيلة النهار. ثم إن بول سيزان كان يعيش هناك، أفلا يكفي

كل ذلك عذرًا تعلل به لدى أخيه لفراقه، وتخليصه بذلك من عبئه.

وفي يوم من أيام فبراير (١٨٨٨)، عاد "تيو" إلى داره، فوجده نظيفًا منظمًا على غير المعتاد، وقد ازدان بالزهور، وازدانت جدرانه بلوحات فان جوخ الزاهية الألوان، كما وجد رسالة من أخيه ينبئه فيها بحنينه إلى سماءٍ أصفى، وإلى"الرائحة الدافئة العذبة التي تنبعث من حقل محروث".

وقدلقى فان جوخ في بلدة " آرل **Arles**" بمقاطعة بروفانس في جنوب فرنسا، الجو الملائم له حقًا؛ فعكف خلال السنتين المتبقيتين من حياته القصيرة على الرسم في غبطة ونشاط وحماس فياض، حتى لتبدو لوحاته في هذه الفترة الأخيرة كأنها تشع حيوية، لونًا وإيقاعًا وشكلًا.

ومع أنه كان يلجأ إلى لمسات الفرشاة المتعددة الألوان، التي تعلمها أصلًا من التأثريين، إلا أن لمساته كانت أعرض، وأقوى، وأشد انطلاقًا. ثم إن هذه اللمسات لتخدم لديه غرضًا آخر، وينشأ عنها تأثير جد مختلف. وقد شرح هو نفسه هذا التباين في الغرض والأسلوب، في رسالة لأخيه، فقال:

"إني بدلًا من محاولة نقل ما أراه أمامي نقلًا أمينًا، استعمل اللون اعتسافًا(دون تقيد بالطبيعة) من أجل التعبير عن نفسي تعبيرًا أقوى".

فهو على خلاف سيرًا، وحساباته اللونية الدقيقة، كان يستخدم الألوان في صورة موجات مواترة، تتدفق تدفق العاطفة الجياشة، لتحقيق ما كان يدعوه "بزواج الشكل واللون". وهو على خلاف التأثريين، ونمنمتهم في استخدام الألوان المتجاورة أو المتكاملة، كان يزحف بفرشاته زحفًا قويًا طليقًا، مجددًا– بألوان نابضة خفاقة– تلك التبسيطات العريضة التي تجعل منه وريث دومييه **Daumier**.

ولم يكن من الغريب، وهو الآتي من بلاد الشمال الباردة التي تخيم علها السحب، أن يهنئ بالشمس وضيائها؛ فيعشق اللون الأصفر– لون الحب في نظره– ورمزه عباد الشمس.

وفي هذه الأثناء، كان فان جوخ لا ينقطع عن الكتابة لأخيه"تيو"– وإن رسائله التي نشرت في مجلد ضخم لتعد من أهم الوثائق في تاريخ الفن الحديث، كما كان يراسل بول جوجان، الذي كان يقيم آنذاك بمقاطعة بريتاني في شمال فرنسا. وقد اقترح فان جوخ أن يأتي بول جوجان– الذي كان أشد منه فقرًا– ليقاسمه العيش في "آرل"، فوافق "تيو" على هذه الفكرة.

وعكف فان جوخ على تنظيم منزله الصغير وتنظيفه استعدادًا لاستقبال زميله. وذهب في هذا إلى حده طلاء جميع الجدران من الداخل، وأمر بطلاء خارج المنزل باللون الأصفر؛ لأنه أراد أن يجعله في نظر الجميع – على حد قوله– رمز الضياء. وبينما كامنهمكًا هكذا في تزيين الدار، كان يطوف بفكره ذلك الحلم القديم الذي لم يفتأ يراوده، وهو إنشاء "رابطة للفنانين". وقد خيل إليه أن هذه الدار ستكون الخطوة الأولى في سبيل تحقيق ذلك الحلم، ستكون دارًا للفن، وسيدعوهما "أتيلييه الجنوب".

ووصل جوجان في شهر أكتوبر، فلم يلبث أن أصبح سيد البيت؛ فلقد كان أينما ذهب يفرض سطوته ولا يتباهى فقط بتفوقه، بل يبرهن عليه أيضًا في أحيانٍ كثيرة. وقد أخذ يناقش فان جوخ في أمر الفنانين، وبخاصة ديلاكروا ودومييه، الذين كان يعجب بهما فان جوخ أيما إعجاب، كما أخذ يلقنه ما ينبغي أن يفعل وكيف يفعله، وما ينبغي أن يرسم، وكيفية رسمه. ومع أن فان جوخ لم يكن ليتزحزح عن تعلقه بديلاًكرواودوميه؛ فإنه لم يكن ليمانع مع ذلك في المناقشة في أساليب الصناعة الفنية، والأخذ بما يقنعه منها. وقد علمه جوجان كيفية سحق الألوان

وتحضيرها وصنع الإطارات بنفسه. ثم إن جوجان كان فوق ذلك يجيد فن الطهي، فكان فان جوخ يقبل في فرح ونهم على ما بعده من ألوان الطعام.

غير أن النقاش الذي كان لا ينقطع بينهما، والخصام الدائم في الرأي، والصخب الذي كان يثيره جوجان أينما حل، كل ذلك قد أدى إلى توتير أعصاب فان جوخ وتفزيزها. ولم يكن من شأن شراب "الأبسنت" الذي كانا يسرفان في احتسائه إلا أن يزيد الطين بلة. ولقد وقع الانفجار في مقهى قبيل عيد الميلاد، وكان فان جوخ في تلك الليلة، قد أخذ يدافع عن فكرته الخاصة بإنشاء رابطة للفنانين؛ فخر جوجان بهذه الفكرة. وآنذاك أمسك فان جوخ بكأس نبيذ، وقذفها بشدة في وجه صاحبه، ولكن جوجان استطاع أن يتلافى الصدمة، وعندئذٍ وقع فان جوخ مغشيًا عليه؛ فحمله جوجان إلى داره، وأرقده في فراشه.

وفي اليوم التالي، أستبد القدم بفان جوخ، فسأل جوجان أن يصفح عنه. ولكن تولته نوبة جنون عند منتصف الليل؛ فلما خرج جوجان للمشي، خرج فان جوخ وراءه، وفي يده موسى مشحوذة. فنهره جوجان بشدة وأمره أن يعود إلى داره، وبات هو ليلته في أحد فنادق البلدة.

وفي أثناء هذه الليلة قطع فان جوخ إحدى أذنيه، ثم لفها وسلمها لحانة القرية من أجل توصيلها إلى غائية، كان قد وعدها يومًا– على سبيل المزاح - بإهدائها إليها.

وفي الصباح، وجد فان جوخ شاحب الوجه مضعضع القوى لفرط ما نزف من دماء، ولكنه لم يلبث أن استرد عافيته، بعد علاجه بضعة أيام تحت رعاية الطبيب. وكان "تيو" قد هرع إليه عندما أنبأه جوجان بما حدث، فرحلا معًا عندما رأيا فان جوخ متماثلًا للشفاء.

وقد بذل فان جوخ جهده– فترة من الزمن– تجنب العواطف المثيرة، ولكن ذلك الحادث قد جعل منه محط أنظار أهل البلدة، ومضغة الأفواه؛ فكانوا يتجمعون حوله في كل مكان، بينما يصيح به صغارهم هاتفين:"هات أذنك الأخرى يا مجنون". ولم يستطع فان جوخ تحمل هذا العنت طويلًا، فانهارت أعصابه انهيارًا، وهكذا لم يجد أخوه بدًا من نقله إلى مستشفى الأمراض العقلية ببلدة "سان ريمي" بالقرب من "آرل".

وبعد مضي بضعة أسابيع، سمح له بالرسم هناك كما يشاء: ولم يضق فان جوخ ذرعًا هذه العزلة، بل انتهى به الأمر إلى استطابتها ملاذًا له من هوس الدنيا وعجيجها.

وقد مكث فان جوخ عامًا في هذا المستشفى، وإننا لنلمس فيما اتسمت به لوحاته في هذه الفترة من تلوى الخطوط وتوهج الألوان،شيئًا من عنف نوبات الصرع التي كانت تلم به بين الحين والحين، على أنه كان فيما بين هذه النوبات القصيرة الأمد– بالرغم من شدتها– يسترد قواه العقلية كاملة.

وقبل نهاية ذلك العام، وقع حادث سعيد؛ فقد استطاع "تيو" أن يبيع إحدى لوحات أخيه بمبلغ (٤٠٠) فرنك– أي ما يعادل (٨٠) دولارًا.

واقترح "تيو" على أخيه أن يستخدم هذا المبلغ في الاستشفاء بمصحة خاصة بالقرب من باريس، يشرف عليها طبيب يُدعى الدكتور جاشيه **Gachet**، كان من هواة الفن، ومن أوائل من أقبلوا على شراء لوحات سيزان.

وقد انتقل فان جوخ إلى هذه المصحة في مايو سنة(١٨٩٠)، وهنالك خلد إلى حياة الهدوء والدعة، تحت رعاية هذا الطبيب الرقيق الحصيف، الذي كان يمضي أوقاتًا طويلة في صحبته. على أن فان جوخ كان قد أخذ يشعر أن أجله قد

اقترب. ومع أنه لم ينقطع عن الرسم في حماس، إلا أنه كان يبدو متعبًا كسير النفس، وكانت النوبات تداهمه بانتظام، مرتين أو ثلاث كل شهر. وفي ليلة من ليالي يوليه، اتخذ لنفسه قرارًا؛ فخرج إلى حقلٍ مجاور، وقعد تحت شجرة، ثم أطلق الرصاص على نفسه. وكان قد ترك رسالة لأخيه يقول فيها:

"لقد جازفت بحياتي في سبيل الفن، من أجله أوشكت أن أفقد رشدي."

على أنه لم يمت لتوه: وقد جاءه "تيو" مهرولًا، فقال له فان جوخ:"لقد أخفقت مرةً أخرى.".. وبعد يومين قضى نحبه في ٢٩ يوليهسنة(١٨٩٠) وهو لما يزل في سن السابعة والثلاثين. ومن الغريب أنه لم تمض ستة أشهر على وفاته، حتى لحق به أخوه، وكأنه لم يطق الفراق. وإنه ليرقد اليوم بجواره في مقبرة صغيرة ببلدة "أوفير" تحف بها زهور عباد الشمس التي كان يولع بها فان جوخ أشد الولع.

وقد رسم فان جوخ، خلال السنوات العشر من حياته الفنية،ما يربو على ٧٠٠ لوحة١٠٠٠ رسم، غير أنه لم يبع منها، في أثناء حياته، سوي لوحتين ونحو عشرين رسمًا، فكان كل ما جناه من ذلك لا يزيد على مائة دولار إلا قليلًا.

ومن حوالي عشرين سنة، بيعت إحدى لوحاته– التي تمثل عباد الشمس– بمبلغ خمسين ألف دولار. ولو بيعت اليوم لقدر ثمنها دون شك بما لا يقل عن ضعف هذا المبلغ، والواقع أنه حدث في عام ١٩٥٣– أي بعد مائة عام فقط من مولد فان جوخ، أن رفض أحدهم بيع لوحة لديه من لوحاته مقابل ١٧٥٠٠٠ دولار.

ولقد كان فن فان جوخ، ولم يزل، عظيم الأثر في فناني القرن العشرين. فحتى فنانو الطليعة– ولا يكون الرسام اليوم من الطليعة إلا إذا كان تجريديًا– يحرصون

على تلقيب أنفسهم "بالتعبيريين" التجريديين، وكأنهم يخشون أن تعتبر لوحاتهم خلوًا من العاطفة، كما هي خلو من المعنى. وإن الهوس الشائع بين الرسامين المعاصرين بما يُسمى"الملمس Texture"(ولو أنه مقتبس أيضًا من تجارب بيكاسو وبراك في لصق قطع من القماش،والخيوط، وحبيبات الرمل، ونحو ذلك على اللوحة مباشرة) إنما يرجع أصلًا إلى أسلوب فان جوخ في تنويع جرات الفرشاة الحافلة بالألوان. غير أن ثمة فارقًامهمًا؛ فقدكان "الملمس" عند فان جوخ مجرد واسطة لغاية فنية تكتمل مع اكتمال اللوحة، فأصبح هذا "الملمس" غاية في ذاتها عند العديد من الرسامين المعاصرين.

وقد جعل فان جوخ من الفن أداة طيِّعة للتعبير عن العاطفة، وابتدع لهذا الغرض أساليب من القوة بحيث أن العاطفة، ومعناها، لينفذان رأسًا إلى قلب المشاهد، سواء أكان هذا المعنمتعلقًا بشخصية فرد حنكته الحياة، أو بتعاسة مقهى يكاد يخلو من الناس، أو بارتعاش سروة تخفق خفقان الأرض والسماء، أو بناء نجوم تدور كالعجلات فوق قرية هاجعة، وكأنها تذرع اللانهاية.

أما بول جو جان Paul Gauguin(١٨٤٨–١٩٠٣) الذي كثيرًا ما يلقب "بالهمجي المتمدن"، فلم يكن متمدنًا تحول إلى حياة البداوة، بقدر ما كان رجلًا فطريًا بطبيعته، لعبت المدنية في حياته دور الشرنقة، فنما داخلها حتى استفاق يومًا إلى الفن، وعندئذٍ أفلت من مخدعه البورجوازي الوثير؛ ليرسم، ويتعذب، ويذوق شظف العيش.

وقد ولد جوجان في عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية، وكان أبوه صحفيًا ذا ميول جمهورية؛ فلما استولى لويس نابليون على العرش سنة (١٨٥١)، آثر الرحيل إلى بلاد البيرو حيث كان يعيش أقارب زوجته غير أنه توفي في أثناء الرحلة.

وبعد أربعة أعوام، عاد بول مع أمه إلى فرنسا. وعندما بلغ سن السابعة عشر التحق بالبحرية، فقام برحلات عدة بين ميناء الهافر وريودجانيرو. ثم هجر البحرية بعل ذلك بثلاث سنوات، وأشتغل بالسمسرة. وبعد قليل تزوج فتاة هولندية جميلة من أسرة محترمة ميسورة الحال.

وهكذا كان يبدو أن جوجان– وهو في حوالي الخامسة والعشرين من عمره– قد وطد العزم على أن يحيا حياة بورجوازية ناجحة. والواقع أنه كان موفقًا في عمله، وكانت أرباحه في ازدياد مطرد. على أنه قد اكتشف في نفسه ميلًا آنذاك إلى زخرفة داره بنفسه، كما أخذ يولع ببعض الفنون اليدوية، وكان يلهو بالرسم بين الحين والحين.

وبدأ يزور المعارض الفنية، في صحبة زميل له من هواة الرسم، ثم شرع في اقتناء بعض الصور، وخاصةً من أعمال التأثريين الذين كان يلهج بذكرهم الجميع، ولا يشتري لوحاتهم أحد. وبعد قليل، أخذ جوجان نفسه يرسم في أيام العطلة الأسبوعية؛ فلما كان عام (١٨٧٦)، أراد أن يجرب حظه، فبعث بلوحة من لوحاته إلى معرض الصالون؛ فقبلت اللوحة.

وكان من الطبيعي أن يحمله هذا النجاح على زيادة الاهتمام بالفن، وقد قابل بيسارو، فشجعه هذا الأستاذ طيب القلب وأخذ يعلمه أسرار الفن التأثري. وبعد ذلك ببضعة أعوام اشترك جوجان في معرض التأثريين الخامس بتمثال وسبع لوحات.

وهكذا أصبح الفن يشغل جميع أوقات فراغه، وقد اشترك في معرض التأثريين السادس، فأثنى عليه ناقد مشهور يُدعى هويسمان **Huysmans** غير أن هذا الناقد عاد فأغفل لوحاته في معرض التأثريين السابع، على اعتبار أنها لا تدل على أي تقدم.

ولم يكن من شيمة جوجان أن يقبل مثل هذه الصفحة صاغرًا، ولكي يبرهن للملأ والنقاد جميعًا على ما هو أهل له لو تفرغ للفن تفرغًا كاملًا، قرر التخلي عن عمله المربح عام (١٨٨٣)، غير ملقٍ أذنًا لاحتجاجات زوجته، ولا عابئ بهلعها. وقد حذره زملاؤه الرسامون الذين كانوا يعرفون،ما يعترض سبيل الفن من مزالق وعثرات، غير أن صاحبنا لم تلن له قناة، لقد أمكنه في يسر أن يظفر بالنجاح السريع في ميدان الأعمال؛ فلم يكن بوسعه أن يتصور إمكان إخفاقه في ميدان الفن.

وكان قد أدخر مبلغًا من المال، ولكن لم يمض عام حتى نفد؛ فاستسلم عندئذٍ لتضرعات زوجته التي ألحت عليه في الانتقال إلى كوبنهاجن، أملًا في أن يجد عملًا مربحًا من طريق أسرتها، واشتغل جرجان بالتجارة فترة من الزمن؛ غير أنه أخفق في مسعاه.

وفي يونيو(١٨٨٥) رحل إلى باريس، بعد عراك شديد مع أسرة زوجته، مصطحبًا معه أبنه البالغ من العمر ست سنوات.وهنالك عانى الأمرين: لم يستطع بيع لوحة من لوحاته، ولا أن يحصل على عمل يليق بمواهبه؛ فكان كثيرًا ما يقضي اليوم هو وابنه الصغير دون مأكل، ويقضيان ليالي الشتاء دون غطاء. وأخيرًا جاءت الأم فأخذت طفلها، وعادت به إلى كوبنهاجن.

ومنذ ذاك تبدأ سنو التشرد في حياة جوجان، لقد انصرف فترة من الزمن عن محاولاته العقيمة لإعالة أسرته ولو جزئيًا، فقد استغرقه الفن استغراقًا. وفي ربيع عام (١٨٨٦)،إشتركبتسع عشرة لوحة في معرض التأثريين الثامن والأخير. وأمضى صيف ذلك العام في قرية"بونتافان **Pont-"Aven** بمقاطعة بريتاني، مقيمًا في نزل خصص للفنانين المعوزين. وهنالك عكف جوجان، في عزم وتصميم قلما يرى له مثيل بين الفنانين، على تجربة أسلوب جديد في الفن، أشظف قوامًا وأضرم

ألوانًا من أسلوب التأثرين. وقد اجتذب هذا الاتجاه الجئر عددًا من الشبان؛ فكانوا يلتفون حوله للإصغاء إلى نظرياته الوليدة، وتتبع محاولاته الأولى لتطبيق هذه النظريات، وفي أواخر ذلك العام عاد جوجان إلى باريس.

وكانت قد مضت عليه عندئذٍ سنوات عدة، وهو يقاسي كآبة العيش ضنكًا وإخفاقًا. فلا غرو أن جاشت في نفسه ذكريات شبابه أيام كان بحارًا يذرع المحيطات، فاشتاق إلى الرحيل إلى حين الألوان المهيجة والشمم المشرقة. وفي ذات يوم، أبحر هو ورسام شاب، ميممين شطر جزر المحيط الهادئ من طريق بناما، حيث كانت القناة تُحفر آنذاك.

وكان قد ترامى إلى مسامعهما أن المال هنالك وفير يسير المنال. غير أن العمل الوحيد الذي عرض عليهما كان هو الاشتراك بسواعدهما في حفر القناة. وهكذا استبدلا بالفرشاة والألوان، لبضعة أسابيع، المعول والجاروف،وبعدئذٍ أقلعا إلى جزيرة المارتينيك، على اعتبار أنها فردوس أقرب منالًا من جزر المحيط الهادي، التي كانا يقصدانها أصلًا. ولكنهما لم يلبثا أن قفلا راجعين إلى باريس، في أوائل عام (١٨٨٨)، بعد أن أنهكتهما الأمراض.

وقد عاد جوجان وفي جعبته أكثر من عشرين لوحة تتميز بألوانها الاستوائية الوهاجة، وفي الربيع أقام "تيو" معرضًا لهذه اللوحات؛ فبيع بعضها بثمن زهيد، ولكنه كان كافيًا ليتيح لجوجان الإقامة صيفًا آخر في "بونتافان".

وفي أثناء ذلك الصيف، كان تحول جوجان النهائي عن التأثرية، وانصرافه إلى أسلوبه الجديد القائم على الخطوط الموجزة، والسطوح العريضة المنبسطة، والألوان الصافية، الساطعة، الناشرة في بعض الأحيان، وقد أصبح يعتقد اعتقادًا جازمًا أن سيزان كان على صواب بهجرانه التأثرية في سبيل فن أصلب قوامًا وأكثف مادةً. بل لقد ذهب في إعلان إعجابه بسيزان إلى حد أن أخذ هذا الرسام يرتاب في أن

جوجان إنما يريد"السطو" على آرائه وأسلوبه.

ولكن جوجان كان له في الواقع آراؤه الخاصة ومذهبه المبتكر. ويتلخص هذا المذهب في "التأليف" بين الطبيعة (أي الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان، مع إيجاز أشكال الطبيعة، بل تحريفها في بعض الأحيان، والمبالغة في ألوانها، بل تغييرها؛ من أجل إبراز فكرة الفنان أو "الرمز" إليها، ومن هنا كانت تسمية هذا المذهب بـ"التأليفية"**Synthetisme** أو"الرمزية"**Symbolisme**، وإن كان جوجان لم يلبث أن سخر هو نفسه بهاتين التسميتين.

وليس المقصود بالرمزية هنا استخدام الرموز العرفية المبتذلة،كالزنبقة البيضاء مثلًا رمزًا للطهارة، أو الهالة رمزًا للقداسة، أو الشيطان رمزًا للشر. فالرمزية عند جوجان تشير إلى معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها، وقد ينقل إلى المشاهد أو لا ينقل– فليس ذلك بالأمر المهم– الفكرة التي كانت تعتمل بخلد الفنان أما المهم، فهو قدرة اللوحة على الإيحاء. والذي توحي به لوحات جوجان هو"الجو" أو و"الحالة النفسية"– كجو الصفاء والجمال الوادع في فردوس بدائي، أو حالة السكينة والخشوع في صورة امرأة بريتونية راكعة أمام صليب رُسم بخطوط خشنة وألوان عنيفة. والغريب في الأمر أن هذه الخشونة وهذا العنف بالذات، يشعراننا بشيء يسمو على الواقع، ويرتفعان بالإدراك إلى مستوى أطلق وأصفى.

وفي شتاء عام (١٨٨٨)، كانت زيارة جوجان لفان جوخ، تلك الزيارة التعيسة فيما عدا أن كلا منهما قد أفاد شيئًا من فن الآخر.

فلما عاد جوجان بعد ذلك إلى باريس، أقام معرضًا مع أتباعه من بونتافان في مقهى فوليان**Volpin**. ولم يكن من شأن هذا المعرض أن يقلق بال الأوساط الأكاديمية، ولكنه كان له صدى بعيد المدى في نفوس العديد من الرسامين الشبان.

وبعد هذا المعرض عاد جوجان إلى بونتافان التي كانت قد بدأت تغص بالفنانين من شتى الطبقات، بسبب ما أثارته نظريات جوجان ولوحاته من اهتمام صادق أو زائف بينهم. وفي سبتمبر انتقل جوجان إلى بلدة أخرى على شاطئ بريتاني تُدعى ليولدو **Le Pouldou**؛ وهنالك رسم عدة لوحات هامة، ومنها لوحة "المسيح الأصفر **Le Christ Jaune**" التي تعد من أولى آثاره التي يتجلى فيها بوضوح طابعه الخاص، فيما يتعلق بتبسيط الأشكال وتسليحها، وإبراز حدودها الخارجية، والتخلي عن التجسيم والمنظور، وعدم التقيد بالطبيعة في اختيار الألوان والأوضاع.

وكان جوجان، في لوحاته الأولى المتسمة بهذا الطابع، يبدو متأثرًا إلى حد ما بالفن المصري القديم (بسبب اهتمامه في هذه اللوحات الأولى "بالسيلويت"**Silhouette**). ولكنه لم يلبث أن اتجه في فنه إلى نوع من الصفاء الوادع الساكن، يذكرنا بروائع التصوير الصيني.

وقد أدرك سيزان مع مضي الزمن، أن جوجان لم يكن يقصد إلى "السطو على صنعنه". والواقع أن هذين الرسامين، بالرغم من خروجهما كليهما على التأثرية لسقفان بفنهما على طرفي نقيض، على أن سيزان لم يعترف قط بقدر زميله؛ فقد قال إثر وفاته:"إنه لم يفهمني البتة، فأنا لم أحاول قط ولن أقبل أبدًا الاستغناء عن النغمات **Modulations** أو التدريجات اللونية؛ فهذا هراء. إن جوجان لم يكن فنانًا، وإنما كان مجرد صانع صور صينية".

والحق أن سيزان لم يفهم هو كذلك فن جوجان، ولم يكن في وسعه– طبعًا– أن يتكهن بأن آثار هذا الفنان سوف يكون لها من الوقع في فن القرن العشرين ما يكاد يعادل وقع آثاره هو.

وقد لخص جوجان في عبارة وجيزة– على ما روي موريس دنيس **Maurice**

Denis من أقواله النزعة الجديدة، التي لم تلبث أن أصبحت بعد وفاته من أخص خصائص الفن الحديث.فقد كتب موريس دنيس يقول:"لقد حررنا جوجان من جميع القيود التي كانت تفرضها علينا فكرة محاكاة الطبيعة.. فإذا كان من المباح مثلًا استخدام"الفرميليون"(لون أحمر ناصع) في تصوير شجرة تبدو ضاربة إلى الحمرة، فلماذا لا تلجأ إلى تحريف مماثل في رسم الخطوط لتأكيد استدارة غصن أو كتف حسناء".

وكما تمرد جوجان على التأثرية ومبدأ محاكاة الطبيعة، تمرد كذلك على فكرة التوازن في (السيمترية)التي تعتبر في الفن الإغريقي بمثابة المثل الأعلى، بل(الخيرالاسمي). فقد كتب لصديق له يقول:"الغلطة الكبرى هي الفن الإغريقي، مهما يكن جماله...تذكر دائمًا الفن الفارسي، والكمبودي، ولا تنس الفن المصري..." ثم قال:"إنها عين الجهل تلك التي تسند إلى كل شيء أونًا ثابتًا لا يتغير، إنما الأعين تبحث عما يشرحها من طريق الفن؛ فهبها طعام بهيجًا، لا طعامًا يغمها...".

وكان جوجان،آنذاك، مولعًا بالوقوف موقف الأستاذ في جماعة الفنانين الذين كان يزداد عددهم من حوله يومًا بعد يوم. لكنه لم يلبث أن يرم بكل ذلك، واشتاق إلى التخلص من جميع قيود المدنية، وما يقترن بها– على حد قوله– من "صراع في سبيل المال، وأخيرًا قر قراره على الرحيل إلى جزيرة تاهيتي، من جزر المحيط الهادئ، وساعده أصدقاؤه على ذلك ببيع ثلاثين من لوحاته، حصل مقابلها على نحو ألف دولار.

وبعد رحلة طويلة، استقر به المقام في قرية ساحلية صغيرة من قرى تاهيتي. وهنالك شعر أنه قد وجد– آخر الأمر– الفردوس الذي كان يحلم به. فهاهو ذا يملك كوخًا يطل على منظر رائع من الجبال والبحر المحيط. وهاهي ذي جارية

حسناء من فتيات القرية، تقوم لديه مقام الزوجة والعشيقة. والطعام وفير يسير، يكفي أن تمد يدك لتأخذ ما تشاء من فاكهة أو الخبز أو المانجو أو غير ذلك من شهي الثمار. والشمس تسطع بأشعتها الذهبية، والألوان والأشكال بهية، تغذو العين بفتنتها. ثم إن أهل البلاد قوم لطفاء ودعاء مستسلمين. فلا غرو أن انطلق جوجان يرسم في حماس، فأنتج قبل مضي عام أكثر من ستين لوحة والعديد من الرسوم والمحفورات.

غير أنه مرض، وأصابه هزال شديد: فاضطر للذهاب إلى عاصمة الجزيرة طلبًا للعلاج. وبعد بضعة أسابيع، تمكن من العودة إلى كوخه، ولكنه كان لم يزل معتلًا سقيمًا. ثم إنه لم يكن قد تبقى لديه مال. فحتى في جنان الفردوس، كان لا بد– على ما يبدو– من قدر ولو يسير من هذا المال اللعين.

وكان قد أرسل عددًا من لوحاته التي رسمها في تاهيتي إلى أصدقائه وتجار الصور في باريس بغية بيعها، ولكن هذه اللوحات، وإن كانت قد أثارت إعجاب الأصدقاء، إلا أنها لم تجد من يشتريها.

وهكذا عاد جوجان– تحت وطأة الإفلاس والمرض– فحن إلى عالم الحضارة، وما يوفره من أسباب الراحة والطمأنينة. وتمكن أصدقاؤه في باريس، بعد لأي من حمل الحكومة على التكفل بإعادته إلى أرض الوطن. وقد وصل إلى مارسيليا، وليس في وفاضه درهم واحد، ومن غريب المصادفات أن تاريخ وصوله قد وافق يوم ذكرى، ذكرى مرور عشرة أعوام بالتمام على اعتزاله عمله المربح في ميدان السمسرة.

ولكن ما إن وطئت قدماه شوارع باريس، حتى ابتسم له الحظ فجأةً. فقد كان له عم بلغ من لطفه أنه مات في تلك اللحظة بالذات، يترك له إرثًا يقدر بنحو ألفي دولار. وعلى الفور، تبددت أمراض جوجان وأوجاعه– خلال فعل

السحر أحيانًا – وانطلق يبحث عن المتعة في شتى صورها. فاستأجر مرسمًا فسيحًا في مونبارناس، وأثثه بغريب الرياش. ثم اشترى نسناسًا صغيرًا، واتخذ لنفسه عشيقة حسناء من إندونيسيا. ولم يهمل ملبسه؛ فقد تزين بسترةٍ زرقاء ذات أزرار لؤلؤية،وسروالٍ أصفر، وصدرةٍ زرقاء مزركشة بالأصفر والأخضر. وكلل كل ذلك بقبعة كبيرة ذات شريطٍ أزرق ناصع، واحتذى نعلًا بريتونيًا (من الخشب) صنعه بنفسه، ومحمل عصا غليظة حفر عليها أشكالًا غربية تعلوها صورة امرأة ورجل عاريين متعانقين.

وقد نقش جوجان على أحد جدران مرسمه هذه العبارة:"هنا يمارس الحب "lei, on fait l'amour". والواقع أنه لم يستخدم هذا المرسم (استديو) للرسم، وإنما للقصف واللهو والمجون؛ فكان يغص كل ليلة بالعديد من الأدباء والفنانين من شتى الطبقات، ولقد استطاب جوجان هذه الحياة، فترةً من الزمن، كما استطاب ما جلبته له من فضيحة وشهرة.

وفي نوفمبر سنة (١٨٩٣)، أقيم معرض في قاعة دوران– رويل Durand-Ruel الشهيرة، للوحات جوجان التي رسمها في جزيرة تاهيتي وفلم يعجب بهذه اللوحات غير عدد قليل جدًا من الفنانين، وعدد أقل من النقاد. أما الآخرون– ومنهم الرسامون التأثريون أصدقاء جوجان القدامى، باستثناء ديجا– فلم يأخذوا هذه اللوحات مأخذ الجد، إذ لم يروا فيهاشيئًا يستحق أن يُدعى فنًا. وقد أقبل الجمهور على المعرض، ولكن لمجرد التلهي برؤية صور أولئك النساء التاهيتيات عاريات الصدور ذوات البشرة النحاسية البراقة والوجوه الغريبة.

وفي العام التالي، أغلق جوجان مرسمه، بعد أن أتى على ميراثه، ورحل لقضاء الصيف في بونتافان، مصطحبًا معه نسناسه وخليلته الإندونيسية. غير أن ملبسه– فضلًا عن مسلكه– قد أزعج أصدقاءه، والفنانين كما نفر منه أهل القرية. فكان

يقضي معظم وقته في الشجار أو العربدة، وقلما كان يرسم. وفي ذات مساء، نشبت بينه وبين نفر من البحارة معركة، خرج منها مكسور العقب.

وفي أثناء الاشتباك، فرت العشيقة، وانطلقت لا تنوي على شيء حتى بلغت باريس، وهنالك اقتحمت مرسم جوجان، ونهبت كل ما خف وزنه وغلا ثمنه.

وعاد جوجان بعد ذلك إلى باريس، كسيف بالٍ مكسور الخاطر وسرعان ما قرر أنه قد آن له أن يودع الحضارة توديعًا نهائيًا، فباع كل ما تبقى لديه من أثاث ولوحات، ثم ركب البحر متجهًا من جديد إلى تاهيتي. فما إن بلغ الجزيرة، حتى أخذ– كعادته في تبذير المالي دون حساب.

ولم يمض وقت طويل حتى عاد يعاني الأوجاع وذلة الفقر، وكانت أيام الصلف والتبجح قد ولت؛ فبعث إلى أصدقائه في باريس يلتمس منهم في تواضع شديد تنظيم جماعة منهم تمده كل شهر بمبلغ الأربعين دولارًا التي يحتاج إليها للعيش ولشراء أدوات الرسم، على أن يبعث إليهم بلوحات مقابل هذا المبلغ. غير أن هذه الفكرة لم تلقى ترحيبًا، فكتب إلى أصدقائه وطلب بيع لوحاته بأي ثمن (ومن الجدير بالذكر أنه لم يمض عام على وفاة جوجان حتى أصبحت تباع هذه اللوحات بآلاف الدولارات). فكان بحادث أن يصله يومًا مبلغ ضئيل من المال، ثم يظل شهورًا طويلًا دون أن يتسلم شيئًا. وأخيرًا لم يعد جوجان يطيق العيش؛ فقرر أن يرسم لوحة يختتم بها حياته ويودع الدنيا، لوحة كبيرة رسمها على الخيش؛ إذ لم يكن لديه ما يسمح بشراء قماش اللوحات، وسمها:"من أين أتينا؟ وما نحن؟ وإلى أين نسير؟".

وما إن أنجز هذه اللوحة الرائعة التي يقتنيها الآن متحف بوسطن، حتى تسلق الربوة القائمة خلف كوخه، وتجرع كمية من الزرنيخ، ثم رقد ينتظر الموت. ولكن يبدو أن الجرعة التي ابتلعها كانت أكبر مما ينبغي؟ فقد هب على قدميه يتلوى من

شدة الألم، وأخذيهبط الربوة متعثرًا حتى بلغ الكوخ. ولم يلبث أن أفاق من غشوته، ليطالع الحياة من جاء بوجهها الكالح العبوس. وقد ظل عامًا لا يرسم، وكان عندما يشعر بشيء من العافية، يعمل كاتبًا في عاصمة الجزيرة. وأحيانًا كان يصله مبلغ من المال من باريس، فيبعث في قلبه بارقة من الأمل، فيهجر عمله المزري، ويعود إلى الرسم، ولكن لم ينته العام، حتى أخذ يتشاجر مع رجال السلطة، فقرر في نوفمبر سنة(١٩٠١) أن يرحل من الجزيرة إلى جزيرة أخرى بعيدة من جزر المركيز.

وكان الذي أرسل إليه المال من باريس هو فولار (الذي ورد ذكره عند الحديث عن سيزان)؛ فقد وافق تاجر الصور اللوذعي هذا– في سنة ١٩٠٠– على أن يبعث إليه كل شهر بنحو ثلاثين جنيهًا مقابل لوحاته. ولكن بعد مضي عام أو عامين، لم تعد تصله هذه الإعانات بانتظام. وهكذا اضطربت حياة جوجان من جديد، وعاودته الأمراض، فأخذ يتشاجر مرةً أخرى مع رجال السلطة بسبب سوء معاملتهم للأهالي. وكان من نتيجة ذلك أن حُكم عليه في أوائل عام (١٩٠٣) بالسجن والغرامة، فأستعد جوجان للرحيل إلى تاهيتي؛ لاستئناف الحكم؛ ولكن المرض اشتد عليه، فتوفي في ٨ مايو سنة(١٩٠٣) وحيدًا لا يرعاه أحد.

وعندئذٍ انقض رجال السلطة،كالعقبان، على كوخه، فحطموا الكثير من مخلفاته، ومنها العصا التي كان قد نحتها بنفسه، وباعوا ما تبقى من لوحاته مقابل دريهمات قليلة.وفي هذه الأثناء، كان الداهية فولار في باريس، يعمل في هدوء على شراء كل ما أمكنه العثور عليه من آثار جوجان،فجنى من ذلك، فيما بعد ثروة طائلة.

على أنه كان هنالك في باريس أناسٌ آخرون، أخذوا يتنبهون كذلك لقيمة

آثار جوجان، ولكن ليس من الوجهة المالية، وإنما من حيث مغزاها بالنسبة لتطور الفن الحديث. وهؤلاء كانوا فنانين أصغر سنًا منأولئك الذين كانوا يصغون نظريات جوجان، ويتتبعون أعماله في بونتافان، قبل ذلك بنحو خَمس عشرة سنة، ولم يلبث أن اتضح تأثر جوجان في هذا الجيل الجديد من الرسامين، في معرض صالون الخريف الذي أقيم عام (١٩٠٥) أي بعد عامين فقط من وفاة ذلك الرسام البدع. فقد فوجئ زوار هذا المعرض بلوحات جماعة من الشبان، لم يكن قد سمع بأسمائهم أحد، مثل: ماتيس Matisse وورووه Roualt وبراك Braque وديران Derain ودو فيDuty. وقد بلغ من عنف أسلوهم وجسارتهم، أن قرر منظمو المعرض جمع لوحاتهم في حجرةٍ واحدة؛ فأطلق ناقد على هذه الحجرة اسم "قفص الوحوش"، ومن ذلك الحين، أصبح لقب "الوحوش Les Fauyes" عنوانًا على هذه الجماعة.

١٢- الحركة الحوشية[٦]

أو تفجر الألوان

ليس هناك من جيل جديد، إلا ويشعر– على الأغلب– أن العصر الذي يعيش فيه عصر تحول هائل وانقلاب عظيم. وما من شك أن هذا الشعور ليس وهمًا لا يستند إلى أساس، على أنه من الواضح اليوم بعد أن تخطينا منتصف القرن العشرين، أنه لم يحدث قط في أي عصر سابق، أن امتدت آفاق المعرفة مثل امتدادها في هذا العصر، ويمثل هذه السرعة المذهلة، كما لم يحدث أن انكمشت في الوقت نفسه أبعاد المكان والزمان اللازمين لتوصيل المعارف مثل هذا الانكماش الشديد. وقد كان تفتيت الذرة قبيل منتصف هذا القرن، بمثابة التعبير الأقصى عن تفاعل هاتين القوتين الهائلتين المتعارضتين قوتي الانكماش والتمدد.

والفن في القرن العشرين، لم يساير فقط هذا التطور المتزايد السرعة، بل سبقه في بعض الأحيان، ولم يعكس فقط ما يجري حواليه، وإنما تنبأ أحيانًا بما سيحدث. فقد استهل هذا القرن بتفجير الألوان المتمثل في الحركة الحوشية. ولم تمض بضعة أعوام حتى انبثقت الحركة المكعبية التي عمدت إلى تفتيت الأشكال. وقد مهد لهاتين الشركتين الرسامون الأربعة الذين ظهروا في أعقاب الحركة التأثرية: سيرا وسيزان، وفان جوخ، وجوجان،فقد اتخذ فن الاثنين الأولين أساسًا للحركة

---

[٦] كنا أول من استخدم لفظة "حوشية" ترجمة لكلمة **Fativisme**، وذلك في كتيب أصدرناه عام ١٩٣٧ بعنوان "غاية الرسام المصري". وقد شاع هذا اللفظ بيننا منذ ذاك الحين، فأثرنا الإبقاء عليه، بالرغم من إعجابنا بلفظ "رتبالية" والتي اقترحها الدكتور حسين فوزي عنوانًا لهذه الحركة.

المكعبية، بينما كان للاثنين الآخرين تأثير مباشر في نشأة الحركة الحوشية.

وقد شاهد ثلاثة من الرسامين الشبان– وهم ماتيس وفلامنك وديران– عرض فان جوخ التذكاري الذي أقيم عام (١٩٠١)؛ فخرجوا من هذا المعرض وقد وقع من نفوسهم موقعًا عظيمًا. وكان الذي استثار إعجابهم– بوجه خاص– أسلوب فان جوخ العارم المحتدم في استخدام الألوان، أما المضمون العاطفي الذي ينطق به هذا الأسلوب؛ فقد أغفلوه ولم يلقوا إليه بالًا.

وبعد ذلك بعامين انضم هؤلاء الثلاثة إلى عدد آخر من الفنانين؛ فأسسوا "صالون الخريف"**Le Salon d'Automne**، الذي افتتح لأول مرة في أكتوبر سنة (١٩٠٣)، محتلًا الطابق الأرضي منه "القصر الصغير" و **Le Petit Palais**بالشانزيليزيه، وكان أهم ما اشتمل عليه هذا الصالون، معرض تذكاري لآثار جوجان.

وفي السنة التالية، أقيم الصالون في "القصر الكبير"**Le Grand Palais** مشتملًا بخاصة على معرض الآثار سيزان.

وبالرغم من معارضة الأوساط الأكاديمية واحتجاج الصحافة الرجعية، فقد أمكن إقامة صالون الخريف الثالث كذلك في القصر الكبير، وفي هذا الصالون أفردت حجرة لأعمال الجيل الجديد من الرسامين الثورين: ماتيس، وديران، وفلامنلك، وروؤه، ودوفي، وماركيه، وفان دونجن؛ فأطلق ناقد على هذه الحجرة أسم "قفص الوحوش" كما ذكرنا في الفصل السابق.

ولم تدم"الحوشية" من حيث هي حركة ومن حيث هي جماعة أكثر من خمسة أعوام، ولكن بالرغم من قصر عمرها، كان لها تأثير عظيم في تطور الفن الحديث عند انسلاخه من القرن التاسع عشر وانتقاله إلى القرن العشرين. ذلك أن هذه

الحركة– بالإضافة إلى الحركة المكعبية التي أعقبتها بعد ذلك بقليل– قد كانت بمثابة الخطوة الأخيرة في سبيل تحرير خيال الفنان الخلاق من كل التزام بمحاكاة الطبيعية.

وكان زعيم هذه الحركة هو هنري ماتيس **Henri Matisse** (١٨٦٩–١٩٤٥). ولم يكن ماتيس– حتى سن العشرين– يفكر على الإطلاق في أن يصبح فنانًا. كان والده قد اختار له سلك القضاء، فانكب على دراسة القانون. ولكن حدث أن أصيب بالتهاب الزائدة الدودية، وفي أثناء دور النقاهة، خطر لوالدته أن تهديه علبة ألوان ليتسلى بالرسم؛ فما كانأن اكشفت موهبته، وأحس أن الفن هو ما خلق له.

وبدأ ماتيس في دراسة الفن دراسة جدية على يد أستاذ مرموق من الأساتذة الأكاديميين يدعي بوجيرو **Bouguereau**، ولكنه لم يلبث أن نفر من طريقته، فانتقل إلى مرسم فنان متحرر هو الرسام الشهير جوستاف مورو **Gustave Moreau**. وفي هذا المرسمة التقى ماتيس بعدد من الشبان الذين اشتركوا معه فيما بعد في الحركة الحوشية، ومنهم دو في ورووه.

وكان من مواد المنهج– بالطبع– دراسة الآيات الفنية في متحف اللوفر ونسخها. وقد بلغ من حذق ماتيس لهذه الصنعة، أنه كان يبيع على الفور كل نسخة يرسمها.

وقام عرض ماتيس في عامي(١٨٩٤–١٨٩٥)عددًا من اللوحات، كان يبدو فيها واضحًا تأثره بشاردان **Chardin**. وبعد ذلك احتذى فترة من الزمن أسلوب التأثريين. ولكنه لم يلبث أن شرع في سلسلة جديدة من التجارب في ميدان "التنقيطية" والعجائن اللونية السميكة، وتنسيق الأشكال المجردة من البعد الثالث. ومن العجيب أن هذا الذي أصبح يعد زعيم الحوشيين، لم يكن ينطوي

بطبعه على ذرة من الاندفاع أو التهور، بل كان شديد الحذر في تجاربه، لايقرر أمرًا إلا بعد روية وتدبر. فهو– على خلاف فان جوخ– لم يكن ليشعر بتلك الحاجة المستعرة الملحة إلى التعبير عن شيء يصطرع في باطن النفس، وهو– على خلاف جوجان– لم يدر بخلده قبل أن ينبذ العالم أو يتمرد عليه، وإنما أقبل على الفن إقبال الذَّواقة المرهف الحس، المتطلع إلى الجمال في أبهى صوره وألوانه.

وقد كان خروج فان جوخ على العرف وجسارته ومبالغاته في استخدام الألوان، أول ما فُتن ماتيس وزملاءه وهز نفوسهم، ثم كان أسلوب جوجان الزخرفي في تسطيح الألوان والأشكال، وعدم تحرجه عن تحريف صور الطبيعة في سبيل جمال التصميم؛ فحرر هؤلاء الشبان تحريرًا نهائيًا من كل تقيد بمعالم الطبيعة وقسماتها.

وهكذا أغفل الحوشيون عمدًا على المنظور،وعسفوا بالأشكال عسفًا، وأحلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل. فترى ماتيس مثلًا، في إحدى لوحاته الأولى يرسم– بدلًا من التظليل– مستطيلًا من اللون الأخضر على جانب الأنف، وخطًا عريضًا أحمر للإشارة إلى الظل الذي يلقيه انحناء العنق. وفي لوحة أخري رسم شعر امرأة وحاجبها باللون الأزرق القاتم، وجر خطًا بلون أخضر من مفرق الشعر حتى الشفة السفلى؛ ليدل على الأنف والشفة العليا، وجعل الشق الأيمن من الوجه بلون أصفر، والشق الأيسر بلون وردي ضارب إلى الصفرة. أما أرضية اللوحة فقد فرشها بثلاث مساحات غير منتظمة من الأخضر والبرتقالي والأزرق الخزامي. غير أنه بالرغم من هذه المناقضة الصارخة للواقع، فإن اللوحة لتبدو صورة امرأة. بل هي أكثر من ذلك: إنها مثال رائع على قدرة ماتيس الفائقة على التوفيق بين أشد الألوان تضاربًا ونسجها في كل ما يبهر الأبصار. وهو في ذلك أشبه بموسيقي بارع يمزج الأنغام المتنافرة مزجًا رائعًا في قمة لحن آخذ.

والحق أن هذا التأليف بين الألوان الحادة التنافر، وتنسيقها في تكوين منسجم، قد كان هو السمة الجوهرية للحركة الحوشية في مستهل شبابها. ولكن هذا العنوان لم يلبث أن خفت حدته مع مضي الزمن، فمال الحوشيون السابقون- الذين أخذ كل منهم يستقل بأسلوبه الخاص- إلى استخدام ألوان أقرب إلى الطبيعة، دون النيل مع ذلك من بهائها ورونقها. ولقد كان ماتيس ذا موهبة فائقة في فن التلوين، بل إنه ليعد- في نظر العديد من النقاد- أعظم ملون Colorist أنجبه العصر الحديث.

ومع أن الفضل الأول في نشأة الحوشية يرجع إلى معرض فان جوخ عام(١٩٠١)، ثم معرض جوجان عام (١٩٠٣)، فإن فن سيزان وأسلوبه في تشييد الصورة، هو الذي كان له الأثر الأعمق والأبقى، وبخاصة على ماتيس. ومن العوامل الأخرى التي أثرت في فن هذا الأخير، دراسته الخزف الفارسي والفسيفساء البيزنطي وفنون الشرق الأقصى. وقد سافر عام(١٩٠٣) إلى ميونيخ لمشاهدة معرض الفن الإسلامي الذي أقيم هناك. وفي عام(١٩١٨) زار المغرب الأقصى؛ففتن- مثل ديلاكروا من قبل- بما رآه من ألوان وأزياء وعادات غريبة، وتتضح هذه التأثيرات، وبخاصة تأثير الفن الفارسي، في سلسلة لوحاته المسماة: "وأوداليسك Odalisque".

وبالإضافة إلى عبقريته في فن التلوين، كان ماتيس أستاذًا بارعًا في فن تنسيق الخطوط تنسيقًا زخرفيًا(أرابيسلك)، ويتجلى ذلك على الأخص في رسومه Drawings الجميلة، حيث نرى الخطوط يسيل بعضها من بعض في سلاسة ويسر، أو تلتف دائرة في نعومة والطف، أو تنطلق لتتماس من جديد، عازفة على أوتار أخرى. فقد كان يتخذه من الموضوع الذي يرسمه- سواء أكان زهرة، أو شجرة، أو ثمرة، أو إناء، أو جسم امرأة- بداية رحلة لخلق أشكال بديعة تذكرنا

بالرسوم الفارسية أو الزخارف العربية. ويخيل للمرء أن هذه الأشكال–المحرفة عن الواقع – أشبه بموسيقى"مجمدة" على أهبة الإنسيال في ألحان فتانة جديدة.

وقد أخلت شهرة ماتيس تذيع ابتداء من (١٩٠٨)، فأقيمت له عدة معارض في كبريات العواصم الغربية، كنيويورك ولندن وبرلين. وقد زار موسكو قبيل الحرب العالمية الأولى، حيث رسم لوحتين جداريتين في قصر أحد التجار الأثرياء، فبعث ذلك على إقبال القوم هنالك على شراء لوحاته. وكان من نتيجة هذا الإقبال أن أصبح متحف الفن الغربي في موسكو يملك الآن مجموعة من أنفس المجموعات العالمية من آثار ماتيس.

وخلال السنوات العشر الأخيرة من عمره الحافل المديد، مال فن ماتيس إلى التسطيح المطلق، مع التبسيط الشديد في الأشكال، بل التجريد المصرف في بعض الأحيان، وكان قد نزح عام (١٩٤٣) – وهو شبه قعيد– إلى بلدة انس Vence في جنوب فرنسا؛ فكرس معظم أوقاته هنالك للرسوم التوضيحية Illustrations، لاهيًاأحيانًا بقص أشكال زخرفية بسيطة من الورق الملون، وتنسيقها على الجدران.

وفيما بين سنتي(١٩٤٨–١٩٥١)عكف ماتيس– بالرغم من اعتلال بدنه– على تصميم بناء كنيسة البلدة وزخرفتها بما فيها من زجاج ملون لنوافذها ورسوم لجدرانها، بل حتى الثياب التي يرتديها الكاهن ساعة إقامة الشعائر.

وفي أواخر أيامه، كان يلجأ أحيانًا– وهو طريح الفراش– إلى ربط قطعة من أقلام الفحم بطرف عود طويل رفيع، ليخطط بعض الرسوم على الجدار الأبيض القائم أمامه.

وكان ماتيس قد أشرف على سن الخامسة والثمانين، عندما توفي– متوجًا

بأكاليل الغار- في الثالث من نوفمبر سنة(١٩٥٤)، وهو لا يزل هائمًا بفنه الذي أراد- كما قال هو نفسه قبل ذلك ببضعة أعوام- أن يكون شيئًا يشرح القلب وترتاح إليه العين، كما يرتاح المرء إلى مقعد وثير.

أما "أندريه ديران" Andre Derain(١٨٨٠-١٩٥٤)، فقد تبلت موهبته في فن الرسم وهو لم يزل يافعًا في سن الخامسة عشرة؛ فأرسله والده إلى باريس عام (١٨٩٨) للدراسة في "أكاديمية كاريير"Académie Carriere، وهنالك اتقى ماتيس ثم تعرف في السنة التالية بفلامنك.

وكان يبدو في البداية أن ديران يحاول أن ينهج في فنه مسلكًا وسطًا بين صديقيه: ماتيس الذي كان لا يخط خطًا أو يختار لونًا إلا بعد روية وإنعام نظر، وفلامنك الذي كان يركب رأسه، ولا يسترشد في فنه إلا بوحي غريزته وأهوائه.

والواقع أن هذا التردد بين النزعتين، قد تجلى في جميع مراحل حياته الفنية. ولكنه لم يكن يدل على ضعف، بقدر مادل على موهبة متفتحةمتعددة الجوانب. على أن الصراع الباطن بين الاتجاهين المتعارضين- قبل أن ينتهي الأمر بديران إلى الاستسلام لكليهما؛ فيصبح من أشد الرسامين المحدثين تنويعًا،كثيرًا ما كان يبتليه أيام شبابه بالحيرة والقلق والتشكك في نفسه وفي فنه.

وكانت ألوان ديران في أثناء مرحلته الحوشية، تتميز- حتى بالقياس إلى ألوان زملائه الحوشيين- بوفرة وتنوع بالغ. غير أنه كان يتحاشى تصادم الألوان العنيفة بالفصل بينها بواسطة ألوان أهدأ وألطف.

وقد كان فن "فان جوخ" أول ما حفز ديران- كما حفز ماتيس وفلامنك- على الاتجاه نحو الحوشية. ولكنه لم يقع تحت تأثير جوجان مثلما وقع ماتيس؛ فقد كان يشعر بميل أشد إلى الأسلوب المعماري الذي ابتدعه سيزان. وعام

(١٩٠٧) أخذت الأشكال في لوحاته تنزع إلى البساطة، وأصبحت الكتل أوثق ارتباطًا بالتكوين العام. وفي السنة التالية، تخلى عن الألوان الحوشية العنيفة، منصرفًا – من طريق سيزان– إلى أسلوب الكتل محددة الأضلاع والزوايا، هذا الأسلوب الذي كان أحد العاملين في نشأة الحركة المكعبية.

وفي هذه المرحلة، تأثر ديران إلى حد ما بالنحت الزنجي الأفريقي، الذي هام به الفنانون الباريسيون آنذاك هيامًا شديدًا، فكان له دور عظيم في تطور الفن الحديث. ويتجلى هذا التأثر في الأقنعة التي صاغها ديران من مظاريف القنابل أيام جنديته في الحرب العالمية الأولى.

وقد اقترب ديران– بضعة أعوام– من المكعبية، ولكن دون أن ينخرط في هذه الحركة. وبعد الحرب اختفت التأثيرات المكعبية والزنجية من فنه، وتحول إلى نوع من الصفاء الكلاسيكي، يقترن بمسحة رومانتيكية ترجع إلى ديلاكروا وكوربيه ومانيه، على الرغم من احتفاظه بشيء من"التصلب" المكعبي في صور الوجوه والأشخاص، وبشيء من التنظيم"السيزاني" في المناظر الطبيعية.

وقد فاز ديران بجائزة كارنيجي الدولية عام(١٩٢٨)، واستمر يعمل بنشاط، خلال العشرين السنة التالية، في جنوب فرنسا. وفي عام (١٩٤٥) صمم سلسلة من الرسوم الملونة البديعة، المحفورة على الخشب لقصة رابليه– الشهيرة:" بانتا جرويل". وتوفي ديران في صيف عام (١٩٥٤) إثر اصطدامه بسيارة عبر الطريق.

وأما موريس ده فلامنك **Maurice de Vlaminck**، فقد ولد عام(١٨٧٦) من أبوين موسيقيين؛ وكان فتى مديد القامة صلب العود، ظل طوال حياته يمقت الانضواء تحت لواء، أو السير في ركاب.

وقد تعلم فن الرسم بنفسه، ولكن ليس في متحف اللوفر؛ فهو وإن كان قد تردد في صدر شبابه على هذا المتحف،وأمضى ساعات طويلة أمام اللوحات التي وافقت مزاجه، إلا أنه كان يشعر بأنه من واجب كل جيل جديد من الرسامين أن يسنَّ في الفن سنة جديدة، دون السعي إلى إحياء الماضي القريب أو البعيد.

ومع أنه قد تأثر فترة وجيزة من الزمن بفن سيزان، فإن فان جوخ كان هو الفنان الوحيد الذي أحس فلامنك بتأثيره الفعلي عليه.

ولكن من الضروري أن ننوه مرةً أخرى، بأنه ما من أحد من الرسامين الشبان الثلاثة الذين أصبحوا نواة الحركة الحوشية،قد تأثر حقًا بقوة التعبير العاطفي الذي انطوت عليه لوحات فان جوخ؛ فإنما هم قد تأثروا فقط بقوة الأداء الفني وعنفوانه. وكان فلامنك أشدهم تأثرًا بهذه الناحية، وقد ظلت أعماله حتى النهاية– هذه الأعمال التي لم يتغير أسلوبها إلا قليلًا جدًا خلال نصف قرن من الزمان– تتسم في مظهرها بشيء من القرابة إلى فن فان جوخ، من حيث طلاقة الألوان والأشكال.

وكان فلامنك، عندما بلغ سن السابعة عشرة، قد أهداه أحد أصدقاء الأسرة دراجة جديدة، فأخذ يتجول بها مسافات طويلة في الأرياف والضواحي. وسرعان ما هام بالطبيعة–بسماواتها وأشجارهما وسحبها وغدرانها–فحفزته هذا الأيام تحفيزًا على تعلم فن الرسم للتمتع بتصويرها.

وفي عام (١٨٩٩) قابل ديران؛ فنشأت بينهما أواصر صداقة حميمة. وكان ديران أوسع منه دراية بالفن، ولكن حماس فلامنك واندفاعه الغريزي إلى استخدام الألوان القوية الصافية، لم يلبث أن انتقلت عدواه إلى ديران؛ فبعث الحمية في قلبه.

واستأجر الصديقان منزلًا قديمًا منهدمًا في جزيرة بنهر السين، وحولاه إلى مرسم. وفي ذات يوم، دعا ديران ماتيس- الذي كان أكبر منهم سنًا- لرؤية لوحاتهما؛ فأحس ماتيس على الفور بأن هذه اللوحات تنطوي على شيءٍ جديد، يتفق في اتجاهه مع ما كان يتلمسه هو نفسه. ومن هنا كان منشأ الحركة الحوشية.

وفي عام(١٩٠٨) تخلى فلامنك عن ألوان الصرف، متحولًا إلى دراسة الشكل في آثار سيزان. فلما نشأت الحركة المكعبية، وزعم أصحابها أنهم يتخذون من سيزان رائدًا لهم وإمامًا، احتج بشدة على هذه الدعوى، ولكن بعد أن شرح له المكعبيون نظرياتهم، وأبانوا له عن مولد الأشكال المكعبية في لوحات سيزان، لم يسعه إلا الاعتراف بصحة زعيمهم. على أنه لم يستطع هو- بما اتصف به من نفور شديد من كل قانون أو قاعدة جامدة- أن يقبل تطبيق هذه النظريات على فنه، بل سعى جاهدًا إلى التحرر من كل تأثير خارجي، متلمسًا الوحي في الطبيعة وفي أعماق نفسه.

وكان فلامنك مولعًا برسم السماوات المنخفضة السحب، وصفوف الأشجار العارية من الأوراق وسط وديان تجتاحها الرياح، والقوارب الجارية فوق مياه مكفهرة محتدمة الأمواج. وقلما كان يرسم عاصفة ساعة وقوعها؛ فالذي كان يجتذبه- فيما يبدو- هو النذير بالعاصفة. وحتى حين كان يصور سماوات صافية أو مياهًا هادئة، تحس دائمًا في لوحاته بحركة باطنة تنذر بانقلاب وشيك، والطرق التي كان يرسمها مغطاة بالثلوج، تبدو شاسعة خاوية، حتى وإن لم تخل من عدد من المشاة.

ومن أقوال فلامنك، التي تعبر إلى حد ما عما نحس به في لوحاته، قوله:"إني أعيش في الريف، ويا للجلال الذي تنطوي عليه الوحدة! وياللصدق الذي تفسرنا عليه! فبفضلها يدرك المرء بصورة أعمق، أو بالأحرى يشعر، بالقيم الحق، وجوهريات الحياة، والسلام الباطن".

ولم يكن فلامنك رسامًا فقط، وعازف على الكمان منذ سن الطفولة، وإنما كان كذلك كاتبًا وشاعرًا، وله عشرة مؤلفات مطبوعة.

ومن الغريب أن هذا الفنان الذي اتصف بالنفور الشديد من الجماعات الفنية، قد كان أحد الثلاثة الذين ساهموا بأوفر نصيب في نشأة الحركة الحوشية. والأغرب من ذلك، أنه بفضل شرائه مصادفةً تمثالًا صغيرًا عجيبًا– في عام (١٩٠٠)– من صاحب مقهى قد فتح الباب– من دون أن يدري– سلسلة الأحداث التي أدت إلى ظهور الحركة المكعبية؛ فهذا التمثال الصغير– ولا شك في أنه كان أول تمثال من نوعه اشتراه فنان فرنسي– قد كان من النحت الزنجي الإفريقي. وحدث أن رأى ماتيس هذا المثال؛ فأخذ على الفور بمحاسنة الفنية. وشرع عقب ذلك في اقتناء مجموعة كبيرة من التماثيل الزنجية، ثم عرضها على بيكاسووبراك وغيرهما من الفنانين، فلم تمض سنوات حتى ذاع صيت هذا النحت الزنجي الأفريقي في الأوساط الفنية؛ فكان هو العامل الثاني في انبثاق الحركة المكعبية.

وعلى عكس "راءول دوفيبول"Rasul Duty (١٨٧٧–١٩٥٣) الذي تعرض لوحاته طربًا ومرحًا، يبدو "جورج رووه" Georges Roulatilt(١٨٧١– ١٩٥٧) عابسًامتجهمًا في فنه، وقد أثقل عليه بؤس البشر وآثامهم.

والحق أن رووه، منذ أن أنضم عام (١٩٠٣) إلى الحوشيين، قد كان مختلفًا في نزعته من الجميع معدا معاصريه من الفنانين. ولقد ظل طوال حياته نسيجًا وحده. ولا بد لنا من الرجوع إلى دومييه، ومن دومييه إلى رمبرانت الذي سبقه بقرنين من الزمان، بل لا بد من الرجوع على الأخص إلى القرون الوسطى، إلى أولئك الفنانين الصناع المجهولين الأسماء الذين شهدوا الكاتدرائيات ونحتوا تماثيلها وزخرفوا نوافذها والزجاج الملون؛لنعثر على أقرب الناس إلى رووه في روحه وفي فنه.

وقد ولد هذا الفنان الفذ في الفترة التي كانت فيها جيوش فرساي تشن

غاراتها الوحشية على باريس للقضاء على حكومة الكميون. وقد حيته ساعة مولده قنبلة سقطت على البيت فنسفت طرفًا منه. على أن سني طفولته كانت وادعة هادية. وقد نشأ في رعاية جد طيب عطوف، كان مغرمًا بأعمال مانيه وكوربيه ودومييه، فكان كثيرًا ما يطلعه على صورها، كما كان يصطحبه أحيانًا لزيارة متحف اللوفر.

وعندما ترعرع الصبي، تتلمذ على يدي مزخرف يشتغل بالزجاج الملون Stained Glass، فكان يساعده في ترميم النوافذ في كاتدرائيات العصور الوسطى. وفي المساء كان يحضّر بعض العروس في مدرسة الفنون الزخرفية. فلما ناهز العشرين، ترك هذه الصنعة للالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة؛ فتتلمذ على جوستاف مورو الذي كان من مميزاته– كما ذكرنا آنفًا– أنه كان يشجع طلبته على تنمية مواهبهم الشخصية، وفي مرسم مورو، التقي رووه بماتيس.

ومما لا شك فيه أن اشتغال رووه في صباه بفن الزجاج الملون،قد نقش في عقله الباطن صورًا، امتزجت بطبيعته الدينية، فكان لها تأثير فعال في توجيه فنه على نحو خاص. وقد تجلى ذلك فيما بعده في استخدامه الخطوط العريضة السوداء– الشبيهة بالفواصل المعدنية التي تستعمل في "تعشيق" الزجاج الملون– كما تجلى في ألوانه المشبعة القانية، التي تعززها ألوان أخرى لا تقل عنها رواء، ولكنها كأنما تتوهج نورًا وضياء.

وفي عام(١٩٠٤) تعرف رووه باثنين من الكتاب الكاثوليكيين المتحمسين، وهما: هويسان Huysmans وليون بلوا Leon Bloy. وكان هويسمان يسعى حينذاك إلى تأليف رابطة من الفنانين الكاثوليك؛ للعمل على إعادة الدين إلى الفن، وإعادة الفن إلى حظيرة الدين. أما بلوا، فكان يعتقد أن الرجوع إلى المسيحية البدائية هو سبيل الخلاص الوحيد لعالم غارق في حمأة البؤس

والخطيئة،وقد توطدت أواصر الصداقة الحميمة بينه وبين رووه؛ فكان له عليه تأثير عميق.وعندئذٍ شرع رووه– وقد شغل بفكرة الخطيئة أكثر مما شغل بفكرة الخلاص– في رسم سلسلة من اللوحات، قاتمة الألوان، تمثل مومسات في آخر مراتب الانحلال، وقد تلفت أجسامهن تلفًا فاحشًا قبيحًا.

ورم رووه– في تلاك المرحلة كذللك– طائفة من صور المهرجين **Clowns**، ولكن كما هم في حقيقة نفوسهم، بعيدًا عن أضواء"السيرك" وألوانه الباهرة؛ أي بوجوه حزينة كسيفة، وأبدان خائرة من فرط السآمة والملل.

والموضوع الثالث الذي اهتم به رووه في تلك المرحلة كذلك، كان هو موضوع القضاة في محاكم الشرطة. وإلى جانب هذه المواضيع الثلاثة، رسم رووه عددًا من المناظر الطبيعية وبعض المشاهد من حياة العمال والفلاحين.

وفي عام(١٩٠٧) ، تغير أسلوب رووه شيئًاما، ويتجلى ذلك على الأخص في مسيلة لوحاته الرائعة الشهيرة التي رسمها آنذاك للمهرجين وأهل السيرك. ففي هذه اللوحات، لا تقل الوجوه كآبة عنها في لوحاته السابقة، غير أن الألوان– بالرغم من كثافة عجينتها– تبدو أشرح وأشرق، والأشكال أشد تحديدًا بالخطوط السوداء العريضة الشبيهة بالأطر المدنية التي تستخدم في تعشيق قطع الزجاج الملون في نوافذ الكاتدرائيات والمعابد.

وفي لوحاته التي تصور المهرجين والمشعوذين والبهلوانات، تبدو الأطراف– بفضل هذه الخطوط السوداء العريضة– وكأنها قد تفسخت من الأجسام؛ فأصبحت أشبه بأطراف دمية مفصلة الأوصال. ومن مزايا هذا الأسلوب، أنه يؤكد المعنى الذي ينطوي عن الصورة؛ ألا وهو أن هؤلاء الذين يضحكون البشر ويبعثون الطرب في قلوبهم، هم في حقيقة أمرهم بمعزل من هذه الدنيا، ينظرون إليها عن كثب نظرة مجردة من الأوهام والأباطيل، من خلال مأساتهم، ورثائهم للعالم الواقع.

وبعد ذلك عاد رووه إلى موضوع القضاة في محاكم الشرطة، وإنهم ليبدون في لوحاته على أشد ما يكون غباوةً ودناءة وفظاظة. وفي السنوات التالية تنوعت مواضيعه؛ فرسم عددًا من صور الأشخاص Portraits ومن صور العمال والفلاحين، وهي تتشابه جميعًا من حيث كثافة اللون وتوقده، ومن حيث تحديد الأجسام والأطراف بخطوط قاتمة سميكة، وبعد تحول رووه إلى المواضيع الدينية.

وفي عام(١٩١٦)أقنعه فولار– تاجر الصور الشهير– بالانصراف عن رسم اللوحات، وتكريس جل جهوده للرسوم الصغيرة التي تزين الكتب؛ فكان من أروع ما أخرجه رووه، خلال السنوات التالية، مجموعة تتألف من ثمانية وخمسين رسمًا، بضمها في مجلدكبير Album بعنوان: اللهم رحمتكMiserere"، وهي تعبر تعبيرًا بليغًا عن بشاعة الحرب، وظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

وقد ظل رووه قرابة عشرين عامًا يعمل في هذهالمجموعة من الرسوم وأمثالها من المجموعات. وفي عام (١٩٢٩)صمم الديكور والملابس لباليه "الابن العاق" من إخراج راقص الباليه الروسي الشهير دياجيليف Diaghilev وعندما توفي تاجر الصور فولار عام(١٩٣٩)، تمكن رووه من استعادة نحو (٨٠٠) لوحة من ورثته. وبعد إمعان النظر في هذه اللوحات، قرر الرسام إحراق(٣١٥) لوحة منها. وقد أشاع البعض عندئذٍ أنه لم يفعل ذلك إلا من أجل إنقاص عدد آثاره، حتى ترتفع قيمة الباقي منها. ولكن رووه أنكر هذه الدعوى؛ فهو لم يفعل ما فعل إلا لبواعث فنية بحتة. والواقع أن هذا الفنان لم يكن رجلًا يتعلق بالمادة. وقد كرس السنوات الأخيرة من حياته تكريسًا تامًا تقريبًا للموضوعات الدينية، وإنه ليعتبر بإجماع الآراء أعظم مصور ديني ظهر في العصر الحديث.

١٣- من السكسية إلى التجريدية

أو تفتت الأشكال واختفاء الموضوع

وهنا نقترب من نهاية دورة هائلة في تاريخ الفن، وقد بدأت هذه الدورة من أكثر من ستة آلاف سنة، عندما أخذ الرجل البدائييروي على جدران الكهوف قصص مغامراته، بكلمات تتألف من صور مبسطة **Pictographs** ترمز إلى الأشياء أو الأفعال. ومع مر العصور، أخذت هذه الصور الرمزية تبتعد رويدًا رويدًا عن الأشكال الواقعية، حتى انتهت إلى الكتابة الهيروغليفية. وأخيرًا تحولت هذه الكتابة الهيروغليفية إلى حروف وكلمات، هي بمثابة صور"مجردة" للأفكار والكائنات، لا تنتمي إليها بأي صلة من صلات الشكل، حتى وإن كانت قد قامت في أصلها السحيق على صور مرئية.

بيد أن هذا التطور في لغة الكاتب، لم يحدث ما يشبهه في لغة الفن؛ فقد ظل الفنان متشبثًا بالصور المرئية، معتبرًا إياها أنفس ألف مرة من كل رمز تجريدي يدل عليها، واستمر في تشبثه هذا، حتى هلَّ القرن العشرون– هذا القرن المتفجر– فشرع الرسامون في "تخريط" الأشكال وتشقيقها شرائح، ثم استخدام هذه العناصر بمثابة لبنات؛ لإعادة بناء الشكل الأصلي– في صورة يصعب أحيانًا التعرف عليها– أو تشتيت هذه العناصر وبعثرتها في لوحة لاتشبه شيئًا معروفًا.

ومن غريب المتناقضات أن هذه الثورة على الأشكال، قد بدأت في صورة عودة إلى الشكل **Form** وهندسة البنيان. والراجح أن "جورج براك" **Georges**

Braque كان أول من سار في هذا الطريق. وقد انتسب هذا الرسام– في مطلع حياته الفنية– إلى الحركة الحوشية، غير أن ألوانه– بالرغم من روائها– لم تبلغ قط مبلغ ألوانهم عربدةً وفجورًا. ثم إنه كان– حتى في أزهى لوحاته وأخصبها ألوانًا أشد منهم على الدوام عناية بالشكل وبنية الصورة.

وقد ولد جورج براك في باريس عام(١٨٨١)، وكان والده مزخرفًا نقاشًا، يتسلى برسم المناظر الطبيعية في أوقات فراغه. وعندما بلغ الابن سن الثامنة، انتقلت الأسرة إلى ميناء الهافر. وفي هذا الميناء أمضى براك أعوام الصبا والشباب، وهنالك تعرف بدوفي وفريز Friesz. وقد نما هؤلاء الثلاثة– الذين ساهموا فيما بعد في الحركة الحوشية– في جو " تأثري"Impressioniste؛ إذ كانت الهافر من المدن التي تجتذب أقطاب هذه الحركة، بفضل مشاهدها البحرية دائمة التغير، حيث القوارب والسفن تنطلق في كل اتجاه، وحيث الألوان تسطع متلألئة مع تكسر الأمواج، حتى ليخيل للمرء أنه بصدد صور"تأثرية" تتوالى، ولا ينقصها إلا أن تنقل على لوحات.

ولم تسيطر الحوشية على براك زمنًا طويلًا، فقد كان إحساسه بما يمكن أن ندعوه"منطق" الشكل من القوة بحيث حال دون ذلك. وقد عزز هذا الإحساس لديه ميل طبيعي إلى ذلك النوع من "الرصانة" الذي يبعث على أناقة الأسلوب Style. ومما يُروى عنه قوله:"إني أحب القاعدة التي تصحح الأسلوب"، وكان يروق له أن يفرض على نفسه العمل في نطاق معين؛ لشعوره بأن الإفراط في الحرية من شأنه أن يهيم الفنان على وجهه دون هدف،كمركب بغير دفة ولا شراع.

ولذلك سرعان ما قرر أن يتقيد بمجموعة محدودة جدًا من الألوان،بل لقد رسم– وهو لايزال في الحركة الحوشية– عددًا من اللوحات، يكاد يقتصر كل منها

على لونٍ واحد. وعكف في الوقت نفسه على دراسة لوحات سيزان الأخيرة،متعمقًا أكثر فأكثر في الغوص على قواعدها، وقد تجلى تأثره بهذا الفنان، وبدعوته إلى اختزال الطبيعة في "أسطوانات ومخروطات وكرات"،فيما انطوت عليه لوحاته السبع التي قدمها للعرض في صالون الخريف عام (١٩٠٨)، من أشكال هندسية لاتخطئها العين، وكان معظم هذه اللوحات يقتصر على درجات اللون البني والرمادي والأخضر الداكن، مع بعض لمسات من الأسود والأبيض، على أن هيئة التحكيم، اللهم تقبل خير اثنتين منها. ومن المأثور عن ماتيس– الذي كان عضوًا بتلك الهيئة– أنه هو أول من أطلق على هذه الوحدات هزءً وسخرية صفة "المكعبية".

وقد عمد براك عندئذٍ إلى سحب لوحاته السبع؛ لعرضها مع غيرها في معرض خاص. وإذ بناقد يأخذ عليه أنه قد اختصر الأشكال جميعًا في صورة "مكعبات صغيرة". ثم عاد هذا الناقد نفسه بعد ستة أشهر، فوصف لوحات براك بأنها "ركام من المكعبات". وهكذا نشأ أسم هذه المدرسة التي أصبحت تعد أعظم الحركات الفنية الحديثة شأنًا، وأجلها خطرًا.

ولا تقتصر أهمية المكعبية عليها في ذاتها باعتبارها إحدى الحركات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين؛ فقد كانت هي القوة المحركة للكثير من المذاهب التي جاءت في إثرها، بفعلها أو ردًا لفعلها كالمستقبلية والتجريدية مثلًا. ثم إن تأثير المكعبية لم ينحصر في فن التصوير، وإنما تعداه إلى فنون أخرىكالعمارة، والأثاث، والإخراج المسرحي، وأشكال الآنية، والحلي، ورسوم المنسوجات، والتصميمات الصناعية. فكل ما هو ذو شكل"عصري"– في هذا العالم الذي نعيش فيه اليوم– إنما يرجع في أصله إلى تلك النزعة المكعبية الرامية إلى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي،و "تعرية" بهذا الشكل، ثم إعادة تنظيمه:

بل "الخبطة" ونظامه وتحريفه.

والفضل في نشأة المكعبية يرجع إلى اثنين، ففي خريف عام(١٩٠٧)التقب راك بشاب أسباني، كان قد استمر في باريس من عام(١٩٠٤) ويُدعى بابلو بيكاسو **Pablo Picasso**. ومع أن المرأة من رعاة الفن وكبار تجار الصور، لم يكونوا قد أحسوا بعد بظهور هذا الرسام الجديد إلا أنه كان معروفًا لدى العديد من الفنانين والكتاب والشعراء الشبان، المكافحين آنذاك في باريس، وكان قد التقي في عام(١٩٠٦)بماتيس. وبالرغم من أن بيكاسو ينكر أن هذا الفنان هو الذي عرفه بالفن الزنجي—مؤكدًا أنه قد اكتشفه بنفسه في العام التالي— فإن تحمس ماتيس لهذا الفن، هو الذي كان له الفضل الأكبر دون ريب في إشاعة الوعي بين الجيل الجديد من الرسامين بفتنة ما انطوى عليه من تحريفات وتبسيطات.

وكان بيكاسو في أثناء إحدى رحلاته إلى إسبانيا، قبل ذلك بثلاث سنوات، قد تكشفت لعينيه آثار الجريكو؛ فوقعت من نفسه موقعًا عظيمًا. ولم يلبث أن تجلى ذلك فيما يسمى بمرحلته الزرقاء، حيث تلاحظ ميلًا إلى إطالة الأجسام، مع شيء من الشحوبة في الألوان. وقد تجمع لديه التأثر بالجريكو وزواياه الحادة من ناحية، والتأثر بالفن الزنجي وتحريفاته من ناحيةٍ الأخرى. بالإضافة إلى معرفته الوثيقة بالنحت الإسباني القديم، ودراسته التحليلية لأعمال سيزان الأخيرة؛ فيخرج من ذلك كله بلوحة تعد من أهم آثار الفن الحديث، وهي لوحة: "غانيات أفينيون" **Les Demoiselles d'Avignon**" التي توصف اليوم (مع شيء من التجوز) بأنها " أول لوحة مكعبية".

وقد شرع بيكاسو في هذه اللوحة الكبيرة عام(١٩٠٦)، مبتدئًا بالعديد من الرسوم والدراسات التحضيرية، ولم يلتقي بيراك إلا بعد أن كان قد فرغ منها في عام(١٩٠٧). وما لبث الاثنان أن أصبح زعيمًا جماعة من الفنانين والكتاب

الشبان، كان ينعقد شملهم كل ليلة في مطعم صغير من مطاعم مونمارتر،فحتدم بينهم النقاش حول القديم والجديد في الفن والأدب وعامة، وحول الفن البدائي عند مختلف الشعوب على وجه أخص. وفي هذا المطعم الصغير– على ما روى فلامنك كان مولد النظرية المكعبية. ولقد شهدتتلك الحقبة من الزمن –فيما قبل الحرب العالمية الأولى– نشأة العديد من المذاهب الفنية الحديثة، وكانت باريس مرتعها الخصيب.

ولم يكن هؤلاء الفنانون والأدباء مجرد هواة "يسفسطون"، أو جماعة دن العصبية ينهون بفقاقيع الصابون، فقد كان من بينهم العديد من الفنانين ذوي المقدرة، والمفكرين ذوي الألمعية. وقد استطاعوا بفضل تأملاتهم ومناقشاتهم وتجاربهم أن يحددوا هدفهم على أنه " الخلق– لا التقليد"، وأن يحققوا هذا الهدف في أعمالهم بخلق "تأليمات جديدة من عناصر معروفة" على حد تعبير جوان جرى **Juan Giris** الذي أصبح إلى جانب براك وبيكاسو، أحد ثلاثة يعدون أقطاب الحركة المكعبية.

وقد انتهى الأمر بأصحاب الحركة الجديدة إلى قبول ذلك اللقب الذي كان قد أطلق عليهم في الأصل لمجرد السخرية والزراية، فأخذوا ابتداء من (١٩١١) في تسمية معارضهم باسم الكعبية، وفي تلك المرحلة الأولى– التي أصبحت تُدعى فيما بعد بالمكعبية التحليلية **Analytical Cubisin**– كان يلجأ الرسام إلى تجزئ الأجسام (سواء أكانت وجهًا أو منضدة أو إناء) إلى مكعبات، ثم تجميع هذه المكعبات، وكأنها قطع أحجار منحوتة، في بيان جديد. ولسنا نجد مكعبات في لوحات سيزان، ولا في عبارته الشهيرة عن اختزال الطبيعية إلى أشكالها الجوهرية، وهيوالأسطوانات والمخروطاتوالكرات، وذلك لسبب واضح هو أن الطبيعة لا تتجسم البتة في صورة كتل مربعة الجوانب. ولكن ما إن أصبح هدف

الكعبيين هو الكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي، حتى انطلق براك (ذو النزعة التحليلية) وبيكاسو (ذو البدع) في هذا السبيل، قاطعين فيه شوطًا بعيدًا.

وبعد هذه المرحلة التحتية **Sculpturesque** القائمة على إعادة بناء الأشكال في صورة مكعبات، عكف براك وبيكاسو على التلاعب بهذه المكعبات من أجل التوصل إلى صورة تدل على " الهيكل" الأساسي الكامن داخل الجسم أو الموضوع المرسوم. وجاءت الخطوة التالية عندما أخذت المكعبات تتحول إلى سطوح منبسطة متداخلة، تبدو كأنها تتحرك تارةً إلى الأمام، وتارةً إلى الوراء،وتارةً إلى أحد الجانبين، بفضل تلاعب الرسام بالظلال. وأبسط صورة لهذه الحركة الوهمية، هو ما يحدث عندما نرسم مكعبة تبعًا لقواعد المنظور، ثم نظلل جانبين من جوانبه الستة؛ فإننا إذ نحدق النظر في هذا الرسم يخيل إلينا تارةً أن المكعب منحرف إلى اليمين وتارةً إلى اليسار،وتارةً إلى أعلى، وتارة إلى أسفل.

وكان براك وبيكاسو في هذه الفترة يعملان على اتصال وثيق، ويتبادلان الآراء والأساليب، ويقتبس كل منهما من وحي الآخر، حتى ليصعب أحيانًا التميز بين لوحاتهما.

وقد بلغ من إصرار المكعبين على إنطاق الشكل (الفورم) بلغته الخاصة– بالرغم من تحطيمهم للشكل الطبيعي أو تحريفه **Distortion**– أنهم أغفلوا الألوان إلى حد بعيد، مقتصرين في الأغلب على درجات اللونين البني والرمادي، وتخلوا في الوقت نفسه عن الأطر التي تحد البصر، داعين المشاهد إلى التوغل رأسًا داخل اللوحة، ورؤيتها عن جميع الزوايا " في آنٍ واحد"، الأمر الذي يذكرنا إلى حد ما بما يسمى مسرح الحلبة، حيث لا يصطف المشاهدون أمام خشبة المسرح، وإنما يحيطون بها من كل جانب. ولذلك نرى المكعبين يعملون مثلًا إلى

رسم أنف كما ترى من الجانب العالي وبه منظور من الأمام، أو يرسمون عينًا مرئية من الأمام على وجه في منظره الجانبي، على غرار الرسامين المصريين الأقدمين، ومن هنا كان منشأ الوجوه المزدوجة الصور في لوحات بيكاسو.

ولكن بعد بضع سنوات من تفتيت الأشكال إلى عناصرها الأساسية،ثم استخلاص بعض هذه العناصر لإعادة بنائها في صورة أخرى– قد تنطوي أو ربما لا تنطوي على شبه بعيد بالصورة الأصلية– أخذ يظهر اتجاه عكسي،مؤدياً إلى ما أصبح يُدعى فيما بعد "بالمكعبية التركيبية **Synthetic Cubism**". وكانت هذه المرحلة الجديدة بمثابة رد فعل للمرحلة التحليلية الأولى، بعد أن بلغت في تحطيمها لصورة الأصلية حدًا لا سبيل إلى تجاوزه؛ ففي ذات يوم، قرر الرسام الكعبي– وربما كان هو بيكاسو، وربما كان هو براك– أن يعود إلى واقع الأشياء من جديد، مبتدئة من حيث انتهت المكعبية التحليلية، فأخذ يختار جزءً أو عدة أجزاء من الموضوع الذي يصوره– لنقل مثلًا أوتار قيثارة أو ظهر مقعد أو ساق منضدة– فيرسم هذه الأجزاء على اللوحة، متخذًا إياها بمثابة نواة يحوك حولها وعليها وخلالها ما يروق له من تكوينات ثنائية الأبعاد (مسطحة)، وذلك على منوال عازف البيان الذي يختار جملة موسيقية، فينسج عليها ما يحلو له من ألحان.

وهكذا عادت صور الأشياء، أو أجزاء منها إلى الظهور في لوحات الكعبيين، مرسومة رسمًا واقعيًا. ويبدو أن براك قد أعجبه هذا الانقلاب؛ فسار فيه خطوة أخرى بالتجائه إلى ما يسمى في فن التصوير خداع البصر **Trompe l'oeil**" . هذا الأسلوب الذي يوهم المشاهير أن ما يراه على سطح اللوحة، كائن طبيعي فعلًا له وزنه وملمسه وقواعه. وعندئذٍ أخذ يرسم في لوحاته قصاصات من عناوين الجرائد، وتجازيع خشب، ومسامير، وغير ذلك من الأشياء المألوفة، مدققًا

في تشبهها والواقع، إلى حداد أن المشاهد لا يكاد تتمالك من جسَّها بأطراف أصابعه، بغية التأكد من حقيقتها.

وعند ذاك تساءل براك: ما الذي يدعو إلى الكد وبذل الجهد في رسم صورة على مثال الشيء المصور؟ ولماذا لا يعمد إلى تناول هذا الشيء عين أو جزء منه ووضعه بذاته على اللوحة؟ ومن ثم راح هو وبيكاسو يلصقان على لوحاتهما قصاصات من الجرائد أو من ورق اللعب، وقطعة من علب الكبريت، بل حتى من الخيش، مضيفين إلى هذه الأشياء خطوطًا وألوانًا من نسج الخيال، لاستكمال التكوين. وهكذا نشأ ما يسمى بأسلوب "الكلاج"**Collage**(التلصيق)، الذي شاع استعماله بعد ذلك بين المكعبين والتجويديين والسرياليين.

وببلوغ هذه النقطة بلغ الفن المكعبي نهاية دورته؛ ففي البدء كان الشيء الموضوعي، ثم كان تصوير هذا الشيء تصويرًا واقعيًا، ثم كان تفتيت الشكل الموضوعي إلى مكعبات، وتجميع هذه المكعبات في صورة تقترب إلى حد ما من الصورة الأصلية، ثم كان تحويل هذه المكعبات إلى سطوح متداخلة يكاد يستحيل التعرف فيها على أي أثر من آثار الموضوع الذي بدء بتصويره، ثم كان استخلاص جانب من هذا الموضوع واتخاذه نواة لتصميم مبتكر، وأخيرًا كانت العودة إلى ذلك الشيء الموضوعي، إلصاقه هو أو جزء منه على اللوحة رأسيًا– وها نحن أولًا وقد رجعنا بالقهقرى إلى ما قبل النقطة التي منها بدأنا.

ولعلهمن الجدير بنا هنا أن نسوق عبارة أدلى بها بيكاسو من أكثر من عشرين سنة، دفاعًا عن المكعبية، حيث قال: "إذا كانت المكعبية قد ظلت زمنًا طويلًا بعيدة عن أفهام الناس، ثم إذا كان هنالك حتى اليوم من لا يرون فيها شيئًا يستحق النظر، فذلك كله لا يعني شيئًا؛ فأنا مثلًا لا أقرأ الإنجليزية، ولذلك فإن الكتاب المكتوب بهذه اللغة هي بالنسبة إليه والعالم سواء. فهل معنى ذلك أن

اللغة الإنجليزية ليس لها وجود؟! وهل ينبغي أن ألوم غير نفسي، إن كنت لا أفهم ما ليس لي به علم؟!".

وتلك لعمري ملاحظة صائبة سديدة، على أنه ينبغي أن نضيف إلى ذلك، أن القدرة على قراءة كتاب في اللغة التي كتب بها، لايستوجب حتمًا الموافقة على ما نقرأ أو حتى إمكان تذوقه، فذلك أمر يتوقعه على الفردومدى استجابته. علينا إذن أن نفهم أولًا ما نقرأ من كتب أو نشاهده من صور،ولنا بعد ذلك أن نقبل منها أو تنبذ ما نشاء.

وقد استمرت المرحلة التحليلية من عام(١٩٠٨) إلى حوالي عام(١٩١٢)، ثم أخذت المكعبية التركيبية تحتل مكانها، مقترنة باهتمام متزايد بـ"النسائج"[٧]Textures، سواء أكانت مقلدة بعجينة الألوان أو ملصقة بذاتها على اللوحة. وكان بيكاسو، في تجاربه المكعبية الأولى، يلجأ أحيانًا إلى النحت كوسيلة من وسائل التعبير به فعمد في هذه المرحلة الجديدة إلى تشييد أشكال من الورق الملون أو المقصوص على نحو يماثل أجزاء من الأجسام أو الأشياء المألوفة (منضدة أو قيثارة أو نافذة أو نحو ذلك)، ثم إلصاق هذه الأشكال على لوح أو على ورق الكرتون لخلق تكوينات ثلاثية الأبعاد (مجسمة)، وهذه صورة جديدة من أسلوب "الكلاج"Collage الذيكان قد ابتدعه هو وبراك.

وفيما بين سنتي١٩١٤-١٩١٧ عادت الألوان إلى لوحات بيكاسو. وفي عام (١٩٢١) رسم لوحة والموسيقيين الثلاثة،Les Trois Musiciens التي تعد أروع آيات الفن المكعبي.

أما جورج براك؛ فقد أصيب بجرح بالغ في رأسه إبان الحرب العالمية الأولى.

---

[٧]المقصود: قوام المواد وملمسها.

وبعد هذه الحرب، بدا كأنه قد فقد شيئًا من قبضته القوية على الفورم، حيث تحولت لوحاته إلى مساحات عريضة مسلحة من الألوان. غير أنه لم يلبث أن انصرف إلى أسلوب آخر، ذي مسحة كلاسيكية. وفي عام ١٩٢٧ وأدخل الألوان الزاهية على لوحاته. واستمر بعدذلك بضعة أعوام متنقلًا بين الأشياء الواقعية (دون أن يصورها مع ذلك قط بأسلوب واقعي) وبين ما يوشك أن يكون رسومًا تجريدية. على أن كل ذلك، كان بمثابة اتجاهات فرعية في طريق تقدمه المتصل نحو مرحلة النضوج، هذه المرحلة التي تتميز بأستاذية فائقة في بناء الفورم وتنسيق الألوان **Colour Orchestration**.

ويوصف "جوان جرى**Juan Gri** " بأنه "أشد المكعبين مكعبية" وهو– مثل بيكاسو–أسباني الأصل. وقد ولد في مدريد عام ١٨٨٤، ثم استقر في باريس ابتداء من سنة ١٩٠٦. ويقوم فيه،أساسًا، على دراسة آثار الأئمة القدامى**Oid Masters**، ولوحات سيزان وسيرا، متخذًا من آثار هذين الفنانين الأخيرين نقطة بداية لأسلوبه الخاص في التصوير. وقد رأينا أن سيزان كان ينقب في الطبيعة عن أساسها المعماري، أما جوان جرى فإنه ليبدأ من هذا الأساس، ثم يبني عليه الصورة، بتنسيق الأشكال في فراغ اللوحة. فسيزان يذكرنا في لوحاته– ضمنًا – بأن الزجاجة مثلًا، هي في جوهرها أسطوانة، أما"جرى" فإنه ليعمد إلى رسم زجاجة عندما يتطلب تصميم اللوحة وضع شكل أسطواني في مكان معين.

ولم يقبل " جرى" التقيد بعدد محدود جدًا من الألوان، كما فعل المكعبيون التحليليون؛ فقد كانت ألوانه دائمًا غنية غزيرة، وإن لم تكن قط فاقعة، وبخاصة في بداية مرحلته المكعبية.

وتعتبر لوحات جوان جرى، بفضل انسجاماتها اللونية اللطيفة، وتنسيقاتها الشكلية البديعة– حيث لا تحسب البديعة، مهما بلغ من غرابتها، أي نوع من

التشويش أو التضارب– من أفتن ما خلفته لنا المدرسة المكعبية.

وكان فرنان ليجيه Fernand Leger نورمانديًا عفيًا مديد القامة لطيف المعشر، ولد عام (١٨٨١)، وتتلمذ في سن السادسة عشرة على مهندس معماري، وفيما بين عامي(١٩٠٠–١٩٠٢)عمل رسامًا بمكتب مهندس في باريس. وبعد ذلك درس الفن على يدي أستاذ أكاديمي من مدرسة الفنون الجميلة، وفي عدة مراسيم Studios مستقلة. وقد تأثر خلال السنوات التالية بعدد من الفنانين السابقين، وبخاصة ماتيس وسيزان. ولكن نزعته الفردية القوية أبت عليه أن يتكيف بفعل المؤثرات الخارجية، وجعلته يكيف هو بالأحرى هذه المؤثرات لخدمة أغراضه الفنية الخاصة.

وقد انضم ليجيه إلى جماعة المكعبين، واشترك في معارضهم ابتداء من عام (١٩١٠). غير أنه لم يخضع قط لنظرياتهم، ولم يحتذ أسلوبهم، وإن كانت محاولاته الأولى في بناء لوحاته على أساس الأشكال الهندسية تشبه في مظهرها إلى حد ما لوحات المكعبين.

وبعد الحرب العالمية الأولى، أخذت تتسم لوحاته بالطابع الميكانيكي، هذا الطابع الذي ظل منذ ذاك الحين من أهم خصائص فنه، وربما كان مرجع ذلك أنه كان قد التحق، في أثناء تلك الحرب،بفرقة النقل، فعاش سنوات عدة في صحبة الآلات الحربية الضخمة.

ولم تكن الأشكال في لوحات ليجيه– حتى في أيام اتصاله الوثيق بالمكعبين– يغطي بعضها أطراف بعض، أو تتداخل قط على النحو المكعبي. كما أنه لم يقبل قط الاقتصار مثلهم على لون أو لونين، حتمًا أقرب إلى الأسود والرمادي منها إلى أي لون آخر؛ فلما أصبحت العناصر الميكانيكية هي السائدة في لوحاته، غدت ألوان زاهية براقة،وأشكال مفككة الأوصال. وقد بات يرسم حتى صورة

الإنسان، وما يستخدمه من أدوات في حياته اليومية، في شكل آلات أو أجزاء من الآلات: مواسيرومحاور،ودواليب، ولوالب من الصلب. فإذا أدخل شيئًا من معالم الطبيعة في لوحاته، بدت جذوع الأشجار كأنها مداخن مقوسة، والأزهار كأنها صنعت من حديد مطروق، والسحب كأنها كرات معدنية. على أنه قد أخاه يبيح للنباتات في لوحاته- فيما بعد – قسطًا أكبر من الحرية، عندما مال بفنه شيئًا ما إلى الأسلوب التجريدي. وقد رسم ليجيه كذلك لوحات تجريدية بحتة، نخص بالذكر منها زخارفه الهائلة التي تزين قاعة الجمعية العامة الأمم المتحدة.

وفيما بين سنتي(١٩٢٣-١٩٢٤) اشترك ليجيه في إخراج فيلم قصير شهير يُدعى"الباليه الميكانيكي"**Ballet Mecanique**، حيث نرى أدوات من صنع الإنسان- وبخاصة أواني الطبخ وبعض أجزاء الآلات- تحشر على أنغام موسيقى الجاز الميكانيكية الإيقاع، فتدور الطناجر والأباريق والقدور والملاعق والشوك والسكاكين، وتقفز وتسير في مواكب، ثم تنكفي على وجوهها، فتثب من جديد وتتنطط وترقص على نحو جنوني.

وأمضى ليجيه أعوام الحرب العالمية الأخيرة في الولايات المتحدة،ورسم هنالك عدة لوحات تمثل على الأخص بهلوانات وركاب دراجات. فلما عاد بعد ذلك إلى باريس،اشتغل بالفسيفساء (الموزاييك)، وقام بوضع تصميمات لديكور الأوبرا والباليه، ولزجاج النوافذ الملونة، دون أن يهمل مع ذلك رسم اللوحات.

وتوفي فرنان ليجيه بغتةً في عام (١٩٥٥)، عن خمس وسبعين سنة، بينما كان لا يزال يعمل بنشاط عظيم في رسم عدد من اللوحات الكبيرة التي تمثل- كالمعتاد- ما يشبه الآلات الضخمة، وما يناظرها من صور الإنسان.

الحركة المستقبلية Futurism:

"سوف نتغنى بحب الخطر ، والجسارة وروح التمرد، سوف نشيد بالعدوان والسهاد المحموم والخطوات الوثابة، والقفزات البهلوانية، واللكمة على الأذن، سوف نعلن أن بهاء العالم قد ازدان بجمالٍ جديد، هو جمال السرعة. إن سيارة في سباق، تتحلى بمواسير كالحيات،لهي أجمل من "انتصار ساموراس[(٨)]". سوف نمجد الحرب – واهبة الصحة– والروح العسكرية، والوطنية، وفن الفوضوي الهدام، والأفكار التي تقتل. سوف نزدريالنساء، فهلموا يا مضرمي الحرائق، أشعلوا النيران في المكتبات، حولوا مياه الفيضان إلى المتاحف، ودعوا الآيات الشهيرة تطفو،إننا لنتحدى نجوم السماء".

لم يكن ذلك الصوت المطنطن، الذي انبثق من إيطاليا صوت موسوليني، وإنما كان صيحة أطلقها الشاعر الإيطالي مارينتي **Marinetti** سنة (١٩٠٩)– أي في وقت لم يكن قد سمع فيه أحد بعد باسم موسوليني– وكأنما كان يتنبأ بعصره المشئوم.

وفي العام التتالي صدر في مدينة تورينو "بيان الرسامين المستقبليين" مرددًا صدى بيان مارينتي، ولكن في عبارة أوضح ولهجة أهدأ؛ فقد جاء في هذا البيان "إن جميع الحقائق التي تلقن في المدارس والمراسيم، لم يعد لها وجود بالنسبة إلينا.لقد أطلقنا أيدينا حرة نقية؛ لتبدأ كل شيء من جديد. وإننا لنعلن أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن عصري إلا إذا اعتمد على إحساس عصري محض؛ فالفن والإحساس لفظان لا ينفصمان. والحركة التي تسعى إلى تصويرها على لوحاتنا، لن تكون حركة مجمدة. إن كل شيء في حالة جريان وتحول سريع، والأشياء في تحركها

[(٨)] تمثال إغريقي شهير.

تتضاعف إلى ما لا نهاية، ويتغير شكلها مع تدافعها[٩]، كاهتزازات منطلقة في رحاب الفضاء، ناسجةً خيوطها خلاله. وهكذا فالفرس الراكض ليس له أربع سيقان، وإنما عشرون وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات.

ومع أن المستقبلينقد انتقدوا الكعبية، بوصف أنها فن خاوٍ من الحركة (استاتيكيStatic)، إلا أنهم قد عمدوا مثل المكعبيين إلى تفكيك أوصال الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى. على أن ثمة فارقًا جوهريًا يميز بينهما؛ فقد عمد الرسام المكعبي إلى تحطيم ؛ ليتخذ من أجزائها مادة البناء الفورم المدعم الأركان، أما الرسام المستقبلي فقد عمد إلى ذلك للكشف عن وخطوط القوة والكامنة في حركتها، ثم لتمديد الشكل أو تكثيره في اتجاه هذه الخطوط. وأوضح مثال على ذلك لوحة للرسام"بالا Balla"وتمثل كلبًايجري؛ فقد عمد الرسام من أجل تصوير الحركة إلى رسم عدة سيقان متلاحقة مكان كل ساق، وقد كاد يندمج كل منها في الأخرى.

وفي لوحة مستقبلية أخرى للرسام " بوتشيوني Boccioni" نرى طائفة من الأشياء: قاطرة بخارية وجسور،وإشاراتمرور، ومصابيح سكك حديدية، وأنفاق، وطرق ملتوية وغير ذلك- تندفع إلى الأمام، وتتداخل، وتدور حول بعضها بعضًا؛ ولكن بالرغم من هذا التدافع والتداخل؛ فإن "خطوط القوة" تدل بوضوح على اتجاهات الحركة، مهما بلغ من تعقدها.

---

[٩]يمكن توضيح فكرة المستقبليين في هذا الصدد بتجربة بسيطة: خذ مثلًا بطاقة زيارة أو أي قطعة مستطيلة من الورق المقوى، وثبتها من وسطها في وضع أفقي على من دبوس، ثم أدفع البطاقة بطرف الأصبع دفعة سريعة، لتدور حول سن الدبوس؛ وعندئذ سوف لا ترى أمامك مستطيلًا، وإنما شيئًا مهتزًا أثرب ما يكون إلى شكل الدائرة، فإذا أخذت سرعةالدوران في التناقص عندئذ، عاد شكل المستطيل إلى الظهور تدريجًا داخل الدائرة، ولكنه يبدو وكأنه قد تضاعف عددًا، فأصبح سنة أو سبعة مستطيلات يلاحق بعضها بعضًا.

وللرسام السريالي "مارسيل دوشان **Duchamps**" لوحة شهيرة عنوانها: " عارٍ يهبط الدرج"**Nude Descending a Staircase**– يتمثل فيها بجلاء قول المستقبليين: إن حركة السيقان في سيرها تتخذ شكل المثلثات.

ولم يعتنق من مذهب"المستقبلية" غير التقليل من الرسامين؛ ولم تدم هنيه الحركة سوى بضع سنوات. غير أنها قد عزرت– من طريق غير مباشر– بعض الاتجاهات الكعبية، كما أفاد الدادئيون والسرياليون فيما بعد من بعض أساليبها.

وقد كانت المستقبلية،باهتمامها البالغ بالسرعة المتزايدة، والحيوية الكهربية، والدينامية الآلية – تعبيراً صارخًا عن العمر الذي نشأت فيه، ثم إنها مثال مذهل على الدور الذي قد يلعبه الفن أحيانًا في التنبؤبما سيحدث؛ إذ هي قد أنذرت، في عبارة ليس من بعدها جلاء– ولكن دون أن تدري– بانبثاق الحركة الفاشية التي قادر لها أن تجتاح إيطاليا– موطن المستقبلية– بعد ذلك بأكثر من عشرة أعوام.

الحركة التجريدية Abstractionism **:**

للفظـة "تجريـد" معنيـان فيمـا يتعلـق بفـن التصـوير: المعـنى الأول– قليـل الاستعمال– ينطبق على المكعبيين حين يعمدون إلى تجريد، أو استخلاص عنصر من عناصر الشيء الموضوعي؛ ليتخذوه نواة لتكوين أو تصميم جديد وأما المعنى الثاني، فلا ينطبق إلا على نوع معين من الفن، لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي، وهذا بدور الفن التجريدي أو " اللاموضوعي"**Non-Objective Art**.

وينقسم الفن التجريدي إلى قسمين كبيرين (وفروع عدة) يمكن تسميتهما بـ"التعبيرية التجريدية **Abstract Expressionism**" و"التجريدية الهندسية **Georietric Abstractionism**".

وقد تزعم النزعة الأولى"فاسيلي كاندنسكي"Wassily Kandinsky، بينما تزعم النزعة الأخرى "بييت موندريان"Piet Mondrian.

وقد أمضى "كاندتسكي"(موسكو ١٨٦٦ – باريس ١٩٤٤) أيام طفولته في روما وفلورنسا. فلما عاد بعد ذلك إلى موسكو، عكف على دراسة القانون والاقتصاد السياسي. وكان قد بلغ سن الثالثة والعشرين، عندما زار باريس لأول مرة. وبعد ذلك بسبع سنوات قرر هجرة القانون، ورحل إلى ميونيخ لدراسة الفن. وفيها بين سنتي(١٩٠٣و١٩٠٧) قام برحلات عدة– إلى تونس وهولندا وإيطاليا– واشترك عام(١٩٠٤) في "صالون الخريف" بباريس. فلما كان عام(١٩٠٨)، ظهرت في فنه بنجلاء بوادر التحرر من الواقعية. وفي عام (١٩١٠) رسم أولى لوحاته التجريدية، في صورة ألوان متفجرة براقة لا تمت بأي سبب إلى واقع الأشياء.

وقد انتهى إلى هذا الأسلوب التجريدي من طريقين: ففي ذات يوم كان يتأمل البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة؛ فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة، دون حاجة إلى الاستعانة بالأشكال الواقعية. وفي صباح يوم آخر، دخل مرسمه فأدهشه أن يرى بجوار الحائط لوحة غريبة لا تمثل شيئًا معينًا، إلا أنها تفتن العين بجمال ألوانها، وسرعان ما أدرك أنها إحدى لوحاته– وكانت تمثل مشهدًا طبيعيًا– ولكنه كان قد وضعها مقلوبة رأسًا على عقب، من غير قصد،عند مغادرته المرسم في الليلة السابقة. ومنذ ذلك الحين أخذ كاندنسكييرسم بالألوان والأشكال المجردة دون غيرها، مشبهًا فنه بالموسيقى، وذاهبًا إلى أن فن التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة المرئية والحقائق المادية، يصبح أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة.

وقد انطلق آنذاك– في نشوة صوفية– يرسم ويدعو في الوقت نفسه لمذهبه

الجديد، واشترك مع الرسام الألماني المبدع وفرانز مارك Franz Marc .

في إنشاء جمعية للفنانين في ميونيخ تُدعى"الفرسان الزرق"Blaue Reiter. وسرعان ما ذاع صيت كاندنسكي في أوربا وأمريكا، فترجم السير هيكل سادلر Sir Michael Sadier كتابه "فن الانسجام الروحي" إلى الإنجليزية، قائلًا في مقدمته:"إن كاندنسكييرسمأنغامًا، وقد حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقي والتصوير".

وهذا هو بالفعل ما يشعر به المرء أمام لوحاته، حتى وإن لم يكن على حظ كبير من الثقافة الفنية؛ فليس هنا أشكال محطمة أو محرفة تغضب المشاهد خروجها على الواقع المألوف. وليس هنا ما يدعو إلى البحث عن معنى، ثم الشعور بالخيبة لعدم العثور عليه؛ لأنه من الواضح الجلي أن هذه اللوحات لا تدل على معنى أكثر مما يدل على ذات يوم ربيعي مهيج، أو تغريد الطيور وسط المروج، وإن كانت تنطوي دائمًا على قدر أكبر من القوة الدينامية.

وقد قطع نشوب الحرب العالمية الأولى مجرى الحركة الفنية في ألمانيا، فعاد كاندنسكي إلى روسيا، حيث عين سنة(١٩١) عضوًا بقسم الفنون للثقافة الشعبية، وأستاذًا بأكاديمية الفنون الجميلة في موسكو. وفي عام (١٩١٩) عين مديرًا لمتحف الثقافة الفنية وبعد ذلك بعامين، أسس أكاديمية الفنون والعلوم. وكان الفن الحديث يلتقي تشجيعًا كبيرًا في الاتحاد السوفييتي فيما بين سنتي(١٩١٨-١٩٢١). ولكن الجو الثقافي تبدل بعد ذلك بغتةً، فلم يعد يسمح إلا بالفن التقليدي المسيخ، بينما انصبت اللعنة على الفن الحديث- على نحو ما حدث في ألمانيا بعد ذلك بعشرة أعوام- باعتبار أنه فن ملوث بخطة الديموقراطيات الغربية،وعندئذٍ قفل كاندنسكي راجعًا إلى ألمانيا.

وهنالك عين سنة (١٩٢٢) أستاذًا بمدرسة "الباوهاوس"Bauhaus

الشهيرة، التي كانت أهم منبع للحركة الفنية الرائعة التي شهدتها ألمانيا، في عهد جمهورية فيمار، قبل استيلاء هتلر على الحكم. وقد نشط كاندنسكي في ألمانيا نشاطًا عظيمًا خلال السنوات الثماني التالية. ثم قام بعدة رحلات، فزار مصر،وفلسطين،وسوريا،وتركيا،واليونان،وإيطاليا، وفرنسا. وبعد ذلك أقام معرضًا في باريس، واستقر في هذه العاصمة ابتداء من عام (١٩٣٣).

وكان قد خلف سبعًا وخمسين لوحة من أعماله في ألمانيا، فوضعها النازيون في قائمة ما نعتوه "بالفن المنحط" وفي عام (١٩٣٧) صادرت الحكومة الهتلرية هذه اللوحات.

وتوفي كاندنسكي في باريس عام(١٩٤٤)، عن عمر يناهز ثمان وسبعين سنة. وفي الوقت الذي كان يدعو فيه كاندنسكي إلى "التعبيرية التجريدية"ويطبقها في لوحاته، كان أحد مواطنيه، وهو " كازيمير ماليفتش" **Kasimir Malevitch**(روسيا ١٨٧٨- فرنسا ١٩٣٥) يعمل في سبيل"التجريدية الهندسية". وكان "ماليفنش" قد تأثر في مطلع حياته الفنية بالحركة"الحوشية"، ثم اعتنق المذهب المكعبي ابتداء من عام(١٩١٠)، ناسجًا إلى حد ما على منوال فرنان ليجيه، دون أن يفتن مثله مع ذلك بالأشكال الميكانيكية. ولكنه في عام(١٩١٣)، قرر فجأةً نبذ كل ما له صلة قريبة أو بعيدة بالواقع أو المعاني أو العواطف، غير مُبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية، ومستغنيًا في البداية على الأقل- حتى عن الألوان.

وأطلق على مذهبه الجديد اسم"السوبر ماسية"**suprematism**[١٠] يعني بذلك أولوية الإحساس الصرف. وقد بدأ برسم مربعات سوداء على أرضية

(١٠) قد يمكن ترجمة هذا اللفظ بـ " الأولوية، أو "العلوانية" أو "الفوقانية" ليس منها ما يؤدى المعنى تأدية دقيقة.

بيضاء، ثم خطا خطوة إلى الأمام، فرسم دوائر سوداء على أرضية بيضاء، وبلغ الغاية في الصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء. وقد عاد بعد ذلك إلى رسم لوحات تشمل عددًا أكبر من الأشكال الهندسية، المربع والدائرة والمستطيل، مع استخدام شيء من الألوان، على أن لوحاته جميعًا تتسم بالشظافة والصرامة.

وقد قال في وصف مذهبه:"إن السوبر ماسية تلخص فن التصوير برمته في مربع أسود على لوحة بيضاء،وإني لم أخترع شيئًا من عنديفما ذاك غير صورة الليل البهيم الذي شعرت به في أعماق نفسي".

وفي عام (١٩١٧) ، تزعم رسامان هولنديان، هي:"بييت موندريان"– الذي سبق ذكره– و"تيو فان دوسبورج"**Theo van Doesburg**، جماعة من الفنانين أخذوا على عاتقهم استخدام الأشكال الهندسية دون غيرها، وبخاصة المستطيل، أساسًا للتصميم، سواء في فن التصوير أو النحت أو العارة. وكانوا يصدرون مجلة فنية تدعى "دي شتيل" **De Sijt**، فأطلق هذا الاسم لقبًا عليهم.

وكان دوسبورج فنانًا متعدد الجوانب:رسامًا،ونحاتًا،ومهندسًا، معماريًا، وأديبًا. وكانت طريقته في استنباط التكوينات الهندسية، هي البدء برسم كائن طبيعي– ولنقل بقرة– رسمًا واقعيًا، ثم تجريد هذه الصورة، خطوة من تفاصيلها الواقعية، حتى يصل إلى الشكل الهندسي الذي تنطوي عليه؛ أي المستطيل مثلًا في حالة البقرة.

أما موندريان الذي كان يعمل منذ سنة (١٩١٠) في باريس في صحبة المكعبين، فقد بدأ عام (١٩٤٣)؛أي في العام نفسه الذي تحول فيه ماليفتش إلى مذهبه الجديد، في "تصفية" المكعبية، وقصرها على الأشكال علمية التصرف.

وقد عاد موندريان إلى هولندا إبان الحرب العالمية الأولى، ولكنه قفل راجعًا إلى باريس عام(١٩١٨). وكان له تأثير مباشر على رسامين فرنسيين هما: أوزنفان Ozenfant وجانريه Jeanneret(الذي اشتهر على الأخص بوصفه مهندسًا معماريًا، واتخذ لنفسه في هذا الميدان اسم "لوكوربوزييه"Le Corbusier).

وكان هذان الرسامان يعملان من ناحيتهما في سبيل "تطهير"المكعبية من نزعتها الزخرفية الهوجاء– في رأيهما– ووضعا لهذا الغرض نظرية جديدة تُدعى" الصفوانية"Purisme، فاندمجت هذه الحركة الفرعية في غمرة التيار العام المتجه نحو التنظيم الهندسي، هذا التيار الذي لم يلبث أن امتد تأثيره إلى ميادين أخرى، كالعمارة والتصميم الصناعي ونحو ذلك. والواقع أن الحركات الثلاث: السوبر ماسية ودي شتيل والصفوانية، قد قامت كلها– بالرغم مما بينها من اختلافات– على قاعدة مشتركة، هي صفاء الخطوط والاختزال الهندسي.

ولم يلبث أن أصبح لوكوربوزييه في فرنسا، رائد الاتجاه الجديد في فن المعيار. أما في ألمانيا فقد ظهرت مدرسة فنية عظيمة تحت زعامة المهندس الشاب "وولتر جروبيوس"Walter Gropius، وهي مدرسة"الباوهاوس" التي أنشئت في مدينة فيمار عام(١٩١٩)، نتيجة ضم مدرسة الفنون والصناعات إلى أكاديمية الفنون الجميلة، وكانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها "الباوهاوس" هي محاولة التوفيق بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية، وحاجات الإنتاج الصناعي الحديث من الناحية الأخرى. وقد امتد نشاطها إلى جميع فروع الفن والتصميم الصناعي، من عمارة وتصوير ومسرح وطبوغرافيا وفوتوغرافيا، إلى غير ذلك من ميادين. وسرعان ما بزغ نجم هذه المدرسة وذاع صيتها في شتى أرجاء أوربا، فاجتذبت إليها أساتذة – مثل كاندنسكي– ذوي شهرة عالمية.

وظل نجم "الباوهاوس" في صعود، حتى استولى هتلر على الحكم. وكان الطراز الحديث في فن التصوير والعمارة مما يثير حنق الفوهرر، فاضطهده واضطهد أعتابه، ناعيًا إياهم بالبولشفية والانحطاط، وعندئذٍ لاذ الأساتذة والطلبة بالفرار، غير أن منهم من لم تقدر له النجاة. وكلل هتلر انتصاره بتحويل الباوهاوس إلى مدرسة للدعاية النازية.

على أنه لم يكن في وسع الفوهرر أن يقتل روح الباوهاوس، ولا أن يقضي على تأثيرها، ذلك أن تشتيت أساتذها وطلبها قد عمل بالعكس على نشر بذورها؛ لتزدهر في أقطار أخرى.

١٤- بيكاسو

عملاق الفن الحديث

"إن الفنان المبدع لايتقدم على جيله، ولكنه أسبق معاصريه إحساسًا بما يحدثبجيله"

(جرترود شتاين)

المعهود أن تحاك الأساطير حول الأبطال بعد مماتهم، ولكن بابل بيكاسو- الذي يكاد يشمل إنتاجه شتى ألوان الفن الحديث- قد بات بالفعل أسطورة، وهو لم يزل حيًا يعمل ويبدع، بعد مرور أكثر من ستين عامًا منذ أن أحترف صناعة الفن.

وقد ولد بيكاسو عام(١٨٨١) في مدينة ملقة على الشاطئ الشرقي من أسبانيا. وتبدت موهبته الفذة، وهو لما يزل صبيًا. وكان والده أستاذًا للفن؛ فتولى إرشاده حتى دخل أكاديمية الفنون الجميلة في برشلونة سنة(١٨٩٦) ، مستغرقًا يومًا واحدًا في أداء امتحان من الصعوبة بحيث كان يسمح عادة بشهر كامل لاجتيازه. وبعد بضعة شهور، كرر فعلته الخارقة في مدريد. ولكنه لم يلبث أن ضاق بالتعاليم المدرسية المقيمة؛ فعاد إلى برشلونة، يمارس الفن دون معونة أستاذ. وقد اتسمت لوحاته في هذه المرحلة الأولى بالطابع التأثري، على أن رسومه السابقة في عهد التلمذة- كانت قد برهنت على نضوج مذهل، وبراعة نادرة في

ميدان الفن الواقعي. وأقيم معرضه الأول سنة (١٨٩٧)،وهو آنذاك في سن السادسة عشرة، وفي ذلك العام نفسه، نشر أول مقال عنه في إحدى المجلات الفنية.

وقبيل بلوغه سن التاسعة عشر سافر إلى باريس، ومكث هنالك حوالي شهرين؛ فكان من نتيجة هذه الرحلة أن اصطبغت لوحاته– من حيث اللون والموضوع–بمسحة عابرة من فن تولوز لوتريك، الذي كان مدار الحديث في الأندية الفنية في باريس في ذلك الحين.

وأمضى بيكاسو السنوات الثلاثة التالية متنقلًا بين فرنسا وإسبانيا، دون أن ينقطع سيل إنتاجه الغزير. ثم استقر في باريس،ابتداء من ربيع عام (١٩٠٤)، متخذًا لنفسه مرسمًا في أحد المنازل العتيقة في حي مونمارتر، كان يطلق عليه سكانه– من الشعراء والمصورين والغسالاتوالممثلين. اسم " المغسل العائم" Le Bateau Lavoir. وهنالك عاش بيكاسو مدى خمسة أعوام، عيشة البوهيميين، لا يكاد يجد ما يسد الرمق، ولكن حياته كانت مليئة حافلة بأسباب التوقد والحماس؛ إذ كان يعش ويعمل وسط تلك الطائفة من شباب الفنانين والموسيقيين والأدباء، التي قدر لها أن تؤثر تأثيرًا قويًا في مجرى الحياة الثقافية في باريس، ومن ثم في العالم أجمع، خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وكان فولار– تاجر الصور الشهير– قد أقام له معرضًا صغيرًا عام (١٩٠١). ولكن المعرض لم يحظ بأي تقدير؛ ذلك أن النقاد قد حسبوا صاحبه مجرد مقلد لغيره من الفنانين المجددين، فاستهانوا بشأنه. غير أن بيكاسو لم يكن في الواقع مقلدًا، وإنما كان مستوعبًا. ولقد تذوق وجرب من خلال السنوات القليلة التالية العديد من أساليب الرسامين القدامى والمحدثين، إلى جانب تأثره بالنحت الأركاييكي والبدائي، على أنه قد نبذ بعد ذلك الكثير من هذه الأساليب،

والقليل الذي اقتبسه منها، لم يلبث أن تمثله فذاب في شرايين فنه. ولكنه في هذا المعرض الأول الذي أقيم له في باريس- وهو لا يزل في سن العشرين- كان من الواضح أنه قد اقتفى أثر بعض الفنانين الآخرين- مثل تولوز لوتريك- الذين لم يكن قد هُضم فنهم بعد هضمًا كاملًا. وعلى هذه المثلبة، انقض النقاد ليصبوا جام سخريتهم، ولكنهم ما إن هبوا ،حتى كان بيكاسو وقد أفلت من قضيتهم، منطلقًا في سلسلة مغامراته الفنية المذهلة من حيث تعدد صورها، مدونه المغامرات التي أصبحت تعرف باسم في "مراحله"المختلفة:

١٩٠١-١٩٠٤ المرحلة الزرقاء: وخلال هذه السنوات، التي تشرد فيها بيكاسو بين باريس وبرشلونة وملقة ومدريد، أنتج فيضًا من اللوحات تمثل البؤساءوالمنبوذين والبهلوانات والموسيقيين المتسكعين في الطرقات، والأطفال المحرومين، والنساء اللواتي أضناهن الكد والنصب، والمضحكين والمهرجين الذين تنم وجوههم- من وراء أصباغها الزاهية- على الحزن الدفين. وكانت لوحاته في هذه المرحلة تكاد تكون من لونواحد، ضارب إلى الزرقة، على اختلاف درجات هذا اللون.

١٩٠٥-١٩٠٦ المرحلة الوردية: وفي مطلع عام(١٩٠٥) أخذت ألوان بيكاسو- كما أخذت حياته-تتسم بمسحة أزهي، وأميل إلى درجات اللون الوردي. وقد استمر على اهتمامه بأهل "السيرك"- وبخاصة البهلوانات- ولكنهم لم يعودوا في مرحلته الجديدة تلك المخلوقات الكئيبة التي صورها في لوحاته السابقة. وبدلًا من مشاهدالبؤساء والتعساء والمحرومين، شرع يختار موضوعات أبهج، كصبي يقود حصانًا، أو نساء يمشطن شعورهن، أو فتاة عارية تحمل سلة أزهار. وإنهم ليبدون أملأ أجسامًا وأفتل عضلات من تلك الهياكل الضامرة الواهية التي رسمها في مرحلته الزرقاء، والتي تذكرنا- بسبب استطالتها ونحولها-

بلوحات إلجريكو.

١٩٠٧– ١٩٠٨ المرحلة الزنجية الإيبيرية: وكانت مرحلة حاسمة في تطور فن بيكاسو؛ففي ذلك العام خرج الرسام على الأسلوب الواقعي"الناتورالي"، المهلهل بعض الشيء، الذي اتصفت به أعماله حتى ذلك الحين، بالرغم من اتسامها بطابعه الفردي القوي.

وقد ظهر تأثره بالنحت الأيبيري (الإسباني القديم) في لوحة "غانيات دافينبون"**Les Demoiselles d'Avignon**، وفي صورة "جرترود شتاين" **Gertrude Stein**. ويلاحظ في وغانيات دافينيون" تاثره كذلك بالنحت الزنجي الإفريقي، فيما انطوت عليه هذه اللوحة من تحريفات **distortions**، وزوايا حادة، وترقيات على الوجوه الشبهة أشد الشبه بالأقنعة الزنجية.

على أن أهمية هذه المرحلة، إنما تكمن على الأخص في أن بيكاسو الفنان قد بلغ فيها أشده. ولقد برهن هذا الرسام خلال الخمسين سنة التالية على مقدرة عجيبة على التحول طوعًا عن أسلوب ربما كان ينتهجه من أعوام عدة، إلى أسلوب سابق، أو إلى أساليب جديدة مبتدعة، تختلف كل الاختلاف عما تعهد منه. غير أنه من الجدير بالذكر، أنه لم يعد قط إلى ما قبل هذه المرحلة الحاسمة، التي اكتملت فيها مواهبه، ونضج فنه.

المكعبية التحليلية: و"الكلاج" Collage: ١٩٠٩–١٩١٣

١٩١٤ بداية المكعبية التركيبية: وقد تردد هذا الأسلوب على لوحاته– على فترات متفاوتة – خلال السنوات العشر التالية مع تنويع في الصياغة، وإلى جانب أساليب أخرى.

١٩١٥ صور الوجوه بالقلم الرصاص: ويبدو أن بيكاسو قد طاب له ذلك

العام بوجه خاص، أن يزاول موهبته الفذة في فن الرسم drawing؛ فرسم بالقلم الرصاص- إلى جانب إنتاجه الضخم في النواحي الأخرى- عددًا من الوجوه Portraits رسمًا واقعيًا دقيقًا، مع رشاقة وإيجاز في الخطوط، يذكرنا بأسلوب "آنجر" الذي كان يعجب به بيكاسو من زمن طويل.

١٩١٧ مرحلة الباليه: وفي ذلك العام، توثقت الصلة بينه وبين الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي "جان كوكتو"Jean Cocteats، فأدى ذلك إلى قيام بيكاسو بتصميم الديكور والستار لباليه كوكتو:"استعراض Parade". وقد توجه الرسام آنذاك مع الكاتب إلى روما لوضع هذه التصميمات، وهمالات قابل أستاذ الباليه الروسي الشهير "دياجيليف"Diaghiev، كما تعرف بسترافنسكي Stravinsky، أحدث المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين.

وكانت ستارة المالية- التي لم يضع بيكاسو تصميمها فحسب، وإنما رسمها بنفسه مع عدد من المساعدين- أكبر ما أخرجه الرسام حتى ذلك الحين من لوحات، وأوفرها عناصر وتفاصيل. وقد نجح الباليه، من جميع نواحيه نجاحًا عظيمًا، فذاع صيت بيكاسو، ليس فقط بفضل تصميماته التي فازت بالإعجاب، وإنما بفضل اقتران اسمه على الأخص بأسماء تلك النجوم اللامعة: كوكتو ودياجيليف وسترافنسكي، في إخراج ذلك الباليه العصري الطروب.

١٩١٨-١٩٢٤ المرحلة الكلاسيكية: وقد تعرف بيكاسو، وهو لم يزل في روما، بأولجا كوكلوفا Olga Kokova إحدى راقصات الباليه، فتزوجها عام (١٩١٨). وكان قبل زواجه قد قام برحلة مع كوكتو، إلى نابليوبومبي لمشاهدة آثارهما، كما شاهد بالطبع آثار روما نفسها.

ويبدو أن تأثير ذلك الفن القديم عليه، إلى جانب تأثير زواجه السعيد، قد اجتمعا في نفسه؛ فانعكسا على التو في فنه، في هذه المرحلة التي توصف

بالكلاسيكية؛ لفرط ما اتسمت به من رصانة ووقار، والحق أن الإحساس بالاستقرار والدعة ليبلغ أحيانًا حدًا، يبدو معه الأشخاص في بعض لوحاته وكأنهم قد أصيبوا بداء الفيل. وفي لوحات نشعر بصفاء ورقة، أو نرى ضخامة وجسامة كجسامة التماثيل والأنصاب.

١٩٢٥ مرحلة الجروتسك[١١] والصورة المزدوجة: وقد اقترنت المرحلة الكلاسيكية باستنباط أنواع جديدة من الفن المكعبي. وفي بعض الأحيان كانت الأشكال المكعبية تبسط تبسيطًا شديدًا، وتضاف إليها بعض الخطوط الزخرفية. ولكن في عام(١٩٢٥) تحول بيكاسو فجأةً إلى مرحلة جديدة، أتصف بتحريفات "جروتسكية" عنيفة، وقلب أوضاع وجه الإنسان، وأطراف بدنه.

وقد اتخذت هذه التحريفات أول الأمر صورة "أرابيسكات" و**Arabesques** مسطحة متداخلة الخطوط، يستطيع المرء أن يتبين فيها مع ذلك ما يشبه شكل الإنسان؛ وإذ بها تتخذ ابتداء من عام (١٩٢٧) صورة وحشية شنيعة، مجسمة كالتماثيل، ويكاد يستحيل التعرف فيها على أي عنصر إنساني.

وقد أمضى بيكاسو صيف عام (١٩٢٩) في مدينة "كان" فأخذ "يمسخ"**Metamorphose** صور المستحمين، على مثال تلك الأشكال للإنسانية العجيبة. وفي الصيف التالي، تحولت هذه الأشكال في لوحاته إلى هياكل عريضة أشبه بالألواح العظمية، ومن خلفها صورة الرمال ورقة العمر والسماء. ولا تحمل هذه التراكيب العظمية أدنى شبه بقوام جسم الإنسان، إلا أنها تثير في خيالنا مع ذلك– على نحو لا يكاد يعقل–صور المستحمين، حين يمرحون أو يستلقون على شاطئ البحر.

---

[١١] **Grotesque**. أسلوب ينطوي على إغراب وإغراق في السخرية والتشنيع. والمقصود هنا على الأخص: غرابة الشكل الذي يبدو متلويًا ممسوخًا في صورة شاذة عجيبة

وكان بيكاسو في تلك الأثناء، يعود بين الحين والحين إلى طرزه السابقة، وبخاصة أسلوبه الكلاسيكي. وابتداء من عام (١٩٣٢)، شرع في رسم سلسلة من اللوحات تمثل نساءً عاريات، وقد صيغت أجسامهن في قالب "الأرابيسك". ثم انتقل إلى مرحلة "الصورة المزدوجة"**Double image** ومن أشهر لوحاته التي أخرجها في هذه المرحلة صورة" فتاة أمام المرآة" التي قال عنها الرسام إنها تمثل الفتاة وهي:"بثيابها وعارية، وكما ترى بواسطة الأشعة السينية، كل ذلك في آنٍ واحد".

وإننا حين نتأمل الوجوه **Portraits** مزدوجة الصور التي رسمها بيكاسو، ليبدو لنا أحيانًا أنه لم يكن يسعى إلا إلى تصوير وجاء الإنسان في صورتيه الأمامية والجانبية في آنٍ واحد (والواقع أننا لا نشاهد وجوه من حوالينا إلا على هذا النحو). غير أننا نراه في بعض لوحاته الأخرى، يعمد– وكأنما هو غاضب– إلى مسخ ملامح الوجه مسخًا عنيفًا، وتشويش قسماتها، بل لخبطتها لخبطة شنيعة. ومن وجوهه ذات العالم "الملخبطة" – مثل لوحة " المرأة الباكية" **La Femme qui Pleure**– ما يبلغ من قوة التعبير حدًا يشعرنا بأن بيكاسو لم يصور لنا هنا وجهًا، وإنما حالة نفسية.

وهذا هو بالفعل ما صنعه عندما رسم– في فورة عاتية من فورات السخط والغضب– لوحته الهائلة "جرنيكا"**Guernica**. وقد بدأ في رسم هذه اللوحة– التي تبلغ نحو ثمانية أمتار عرضًا– بعد ثلاثة أيام من إغارة قاذفات القنابل الهتلرية على مدينة "جرنيكا" المفتوحة وإهلاك سكانها العزل، إبان الحرب الأهلية في إسبانياسنة(١٩٣٧).

ولا جدوى من محاولة ترجمة هذه اللوحة إلى كلمات، أو البحث فيها عن رموز أو دلالات واقعية، يكفي أن نرى في مسيخها للأشكال الطبيعية مرآة لعالم

شوهت الفاشية قيمه المعنوية، وانطلقت فيه قوي الوحشية والإرهاب بغير عقال.

وهذا العالم شيء يختلف كل الاختلاف عن أي عالم عرف من قبل؛ فهو عالم لم يعد يتطلع فيه الإنسان إلى السماء تشدانًا للأمل، مهما يكن بعيدًا، وإنما وهو يتوقع نذر الموت، الموت الوشيك الذي لا مفر منه.

ولقد تغير وجه الحرب منذ أيام "جويا" حين كان ممكن رؤية– وتصوير– صف من الجند يسددون فوهات بنادقهم نحو صدور المحكوم عليهم بالإعلام؛ إذ كيف يمكن للمرء أن يرى– فضلًا عن أن يصور– لحظة المحو الشامل تحت وابل من القنابل؟! ومن يستطيع أن يعرف كيف تكون صورة الإنسان ساعة أن يتمزق بدنه ويتناثر إربًا أو فتاتًا؟! وأي رسم– مهما بلغ من شناعته–يمكن أن يداني صورة الجثث الخارجة من أفران "بوخنفالد" وقد تيبست في أشكالها "الجروتسكية" الأخيرة؟! الحق أن فن التصوير لم يحمل قط في أطوائه من النذر والنبوات بقدر ما حمل فن بيكاسو.

وفي أثناء الحرب العالمية الأخيرة، ظل بيكاسو في باريس، يرسم وينحت في وحشانية وجهامة، متقلبًا بين أساليبه المختلفة. وبالرغم من أن اسمه كان يتصدر قائمة الفنانين الذين نعتهم هتلر بالانحطاط، فإن النازيين لم يجرؤا على المساس به؛ بل لقد كان يزوره لمامًا بعض المثقفين منهم، أو أدعياء الثقافة. ومما يروى أنه كان يهدي كلًا منهم صورة فوتوغرافية للوحة "جرنيكا" وفي ذات يوم، زاره"أوتوأبتز" **Otto Abeta**– مندوب هتلر في باريس– ليعرض عليه زيادة نصيبه من الأغذية والوقود فرفض بيكاسو في إباء. ووقعت عينا "أبتز" لدىانصرافه على إحدى صور "جريكا" فقال:" أهو أنت إذن الذي صنعت ياسيدبيكاسو؟ فأجابه الفنان على الفور: وكلا، وإنما أنتم الذين صنعتموه"!

ويعيش بيكاسو الآن في جنوب فرنسا. وقد استنبط أسلوبًا جديدًا في فن الليتوغرافية، وما فتئ يرسم وينحت ويبتدع التصميمات للآتية الخزفية. وفي يونيةسنة(١٩٥٥) أقيم له معرضان هائلان في باريس: أحدهما في متحف اللوفر، ويضم نخبة وافرة من لوحاته في شتى المراحل. والآخر في دار الكتب الأهلية، مشتملًا علىالعديد من رسومه.

ولم يزل بيكاسو أشد الفنانين المعاصرين"عصرية". وهو بلا نزاع الرائد الأول لسائر وجوه الحركة الفنية التي انبثقت في مستهل هذا القرن. والكثير من لوحات بيكاسو لايروق للعين، وقد قال في هذا الصدد:"إن فن التصوير لم يخلق لتزيين الحجرات"؛ فلا ينبغي إذن أن ننظر إلى أنه من هذه الناحية. على أن ما يحاط به بيكاسو من تقديس، ليس من شأنه أن يساعد عامة الناس على فهمه وتقديره. فليس كل ما ينتجه بيكاسو، يدخل في عداد التمن الرفيع. وإنما يعضه نوع من المجون المبدع الطروب، والكثير منه ضرب من التجارب في سبيل فن لم يتخيله بعد أحد.

وتقول جرترود شتاين[١٢] في كتابها عن بيكاسو:" إن الأشياء التي رآها بيكاسو، كانت هي الأشياء التي لها حقيقتها في ذاتها، لا حقيقة الأشياء المرئية، وإنما حقيقة الأشياء الكائنة. وينبغي ألا ننسى أن حقيقة القرن العشرين، ليست هي حقيقة القرن التاسع عشر. وقد كان بيكاسو هو الرسام الوحيد الذي شعر بذلك. فماتيس وجميع الآخرين رأوا القرن العشرين بعيونهم، ولكنهم لم يبصروا شر حقيقة القرن التاسع عشر. أما بيكاسو فكان الوحيد بين الرسامين العامين الذي رأى القرن العشرين، وأبصر حقيقته، ولذلك كان كفاحه رهيبًا، وديًا بالنسبة إلى نفسه وبالنسبة إلى الآخرين؛ ذلك أنه لم يكن لديه منيستعين به؛ فلا الماضي أعانه، ولا الحاضر،وإذن كان عليه أن يتولى المهمة بمفرده".

[١٢]كاتبة أمريكية الأصل، عاشت معظم حياتها في فرنسا، وصاحبت العديد من الفنانين، وبخاصة بيكاسو.

وكأن جرترود شتاين كانت تتنبأ– من حيث لا تدري– بأحداث هذا القرن، حين أردفت تقول في كتابها هذا الذي وضعته عام(١٩٣٨): وإن القرن العشرين... هو العنصر الذي يتصدع فيه كل شيء، ويفني فيه كل شيء، ويعزل فيه كل شيء".

وتمضي الكاتبة تقول:

"إن السيارة هي نهاية التقدم على سطح الأرض، إنها تسير سيرًا أسرع، غير أن المشاهد التي نراها من السيارة لا تختلف في جوهرها عن تلاث التي نراها من عربة، أو نافذة قطار، أو لدى السير مشيًا على الأقدام.

ولكن الأرض كما ترى من طائرة هي شيء آخر، وهكذا فالقرن العشرون يختلف عن القرن التاسع عشر. وإنه لمن الشائق أن نعلم أن بيكاسو لم يرَ الأرض قط من طائرة، ولكن لكونه ينتمي إلى القرن العشرين، كان لا بد له أن يدرك أن الأرض لم تعد هي كما كانت في القرن التاسع عشر. وعندما كنت في أمريكا كنت أنتقل كثيرًا بالطائرة وعندما كنت أنظر إلى الأرض، كانت تقع عيناي على خطوط بيكاسو، وهي تقترب وتبتعد، وتتداخل، ويحطم بعضها بعضًا.نعم لقد رأيت ذلك، فأدركت مرةً أخرى أن الفنان المبدع يعيش في عصره، ويفهم حقيقة عصره حين لا يكون معاصروه قد أدركوها بعد. ولما كان القرن العشرون هو الدور الذي ترى فيه الأرض كما لم يرها أحد من قبل، ولما كان كل شيء يتحطم في هذا القرن، ولا يدوم فيه شيء؛ فالقرن العشرين إذن روعتهوبهاؤه اللذان يتميز بهما،وبيكاسوإذن من هذا القرن. إنه أشبه بقارة لم يشهدها قط أحد، وبأشياء تحطمت كما لم تتحطم الأشياء قط من قبل ومن هنا كانت روعتهوبهاؤه".

١٥- أوترلو وسوتين وموديلياني

أو أواخر البوهيميين

إن ما يسمى به "مدرسة باريس" تعبير فضفاض، يشمل جميع الفنانين المعاصرين– باستثناء التجريديين والسرياليين– الذين نشطوا في باريس خلال الفترة الممتدة من حوالي مطلع هذا القرن إلى نشوب الحرب العالمية الثانية. وسواء أكانوا قد انتهوا إلى مدرسة من مدارس الفن، أم لم ينتموا؛ فإنهم لم يؤلفوا فيما بينهم جماعة. على أي معنى من معاني هذا اللفظ– كما كان شأن التأثريين أو الحوشيين مثلًا من قبلهم. ومع أن معظم هؤلاء الفنانين كانوا فرنسيين، إلا أن عادة من ألمعهم وأخطرهم شأنًا كانوا من جنسيات أخرى. على أنهم جميعًا قد اتخذوا من باريس موطنًا فنيًا لهم، إما في فترة من فترات حياتهم، أو بصفة دائمة.

وهناك ثلاثة رسامين من "مدرسة باريس" قد يصبح تلقيهم بأواخر البوهيميين. وقد عاشوا جميعًا في معهد الفن الحديث:حي مونمارتر، أحدهم فرنسي وهو أوترلو، والثاني ليتواني، وهو سوتين به والثالث إيطالي، وهو موديلياني.

وقد ولد موريس أوترلو **Maurice Utrillo**(١٨٨٣–١٩٥٦) في باريس من أم شابة جميلة متقلبة الأهواء، كانت تعمل أولًا بين الفنانين بصفة"موديل"، ثم أصبحت فيما بعد رسامة بارعة، بفضل "ديجا" الذي اكتشف مواهبها وعلمها. وقد أهملت هذه الأم– وتُدعى سوزان فالادون **Valadon**– تربية ابنها، فتشرد الصبي في طرقات مونتمارتر ومراسمه وحاناته، حيث كان يلذ لقوم– فيما يبدو– أن يسقوه مما يشربون، كيبروه بعد ذلك ثملًا يترنح. وقبل أن يبلغ سن الثامنة

عشر، كان قد أدمن الخمر إلى حد إصابته بانهيار عصبي، اقتضى نقله إلى المستشفى.

وعندئذٍ أدركت الأم مبلغ ماجنته على ابنها من جراء إهمالها، فكرست حياتها منذ ذلك الحين لرعايته وتقويم درئه. وفي أثناء فترة النقاهة، أهدته علبة ألوان ليتسلى بالرسم؛ وإذ به "يدمن" الفن مثلما أدمن الخمر، فيظل طوال حياته أسير الهوايتين.

ومعظم لوحات أوترلو– التي تعد بالآلاف– تصور شوارع مونمارتر. وقد رسمها جميعًا من الذاكرة؛ فهي لا تمثل ما في هذا الحي من ملاهٍ ومراقص ونحو ذلك من مشاهد الطرب التي اجتذبت ديجا ولوتريك والعديد غيرهما من الرسامين، وإنما تمثل هذا الحي، كما رآه أوترلو في صباه، قبل أن يستولى عليه الفنانون– أي حين كان لم يزل ضاحية منعزلة من ضواحي باريس– بطواحينه الهوائية، ودروبه الملتوية، ومنازله البيضاء، وطرقاته الضيقة شديدة الانحدار.

وتخلو لوحات أوترلو عادةً من الإناس؛ وهذا التجرد من الحياة يضفي عليها مسحة لطيفة من الوحشة، دون أن يبعث مع ذلك على أي شعور بالكآبة أو الانقباض.

ولم يكن أوترلو يعتمد قط على التأثيرات الضوئية العابرة، وإنما كان يلجأ إلى تنسيق الخطوط والمساحات في لوحاته تنسيقًا محكمًا؛ ولذلك تبدو هذه اللوحات أمتن تركيبًا من لوحات التأثرين، وإن كان منها ما يذكرنا، على نحو غريب ببعض لوحات بيسارو.

أما سوتين Soutine (١٨٩٤–١٩٤٣)، فقد حلت بالفن منذ عهد الصبا الباكر، ففر من بيت أسرته قبل أن يبلغ سن السادسة عشرة وليلتحق

بمدرسة الفنون الجميلة في مدينة فلنا **Vilna**. وفي عام(١٩١٣) تمكن من السفر إلى باريس، آملًا في حياة أسعد وأبهج. ولكنه لم يجد هنالك غير البؤس والحرمان، فعاش سنوات عدة يعاني شظف العيش، وسط أمثاله من الفنانين المعدمين، في دار عتيقة في مونمارتر كانت تُدعى"خلية النحل"**La Ruche**. وكان بجوار هذه الدار آنذاك من كبير (سلخانة)، فما لبث أن صادق عماله من الجزارين؛ فكانوا يعيرونه أحيانًا بعض الذبائح ليستخدمها بصفة "موديل"، أو يدعونه إلى المذبح ليرسم داخله.

وقد يلوح أن مثل هذه الجثث أبشع من أن تصلح موضوعًا لفن، ولكنها في الواقع قد أتاحت لسوتين فرصة ذهبية لدراسة الأشكال والألوان، التي تبدو في لوحاته جميلة فتانة، إذا نحن تناسينا أصلها ومرجعها.

على أن الجو المقبض الخانق الذي كان يخيم على حياة سوتين، ومنظر الذبائح ورائحتها الكريمة التي كانت لا تكاد تفارقه، ثم ما كان يلوح له في الأفق من مستقبل قاتم مظلم، كل ذلك لم يلبث أن حمله على القنوط؛ فأقدم على الانتحار، وقد أوشك بالفعل على الموت، لولا أن أنقذه صديق في اللحظة الأخيرة.

وبعد هذا الحادث ببضعة شهور، اشترى منه شاعر بولندي فقير عددًا من اللوحات بثمن زهيد؛ فرحل إلى الريف، ثم عاد إلى باريس بعد ذلك بثلاثة أعوام، وفي جعبته أكثر من مائتي لوحة، وعندئذٍ ابتسم له الحظ فجأة؛ إذ ابتاعه الدكتور بارنز– صاحب مصانع الأسبيرين– نحو مائة لوحة دفعة واحدة.

وتتميز قوات سوتين– من المناظر الطبيعية وصور الوجوه والذبائح، بألوانها القزحية المتماوجة المتوازية القاتمة، وسطوحها المتكسرة، مع شيء من التحريف في معالم الأشياء. وإنها لتنبض بالتعبير عن رأس أهوج عارم، خفت مع الزمن حدثه،

ولكنه ظل يساوره، ويخامر فيه طوال حياته.

وأما أماديو موديلياني Amadeo Modigliani(١٨٨٤-١٩٢٠) فقد كان صبيًا رائع الجمال، خُلق ليكون أرستقراطيا، فأصبح أمير البوهيمين في باريس؛ لا يكاد يملك فلسًا، أو يجد مأوى.

كانت النساء تفتن به، وكان هو شهمًا رقيقًا معهن، شديد الولع بالشعر، وذا حافظة فذة، تتيح له- سواء أكان ثملًا أم مفيقًا- أن ينشد فصولًا بأكملها من دانتي، وغالبًا ما يكون ذلك في الساعات المتأخرة من الليل.

وقد أُصيب موديلياني في صدر شبابه بداء الرئة؛ فمنعه ذلك من مواصلة تعليم المدرسي، وفي فترة النقاهة تعلق بالفن، فتتلمذ على يدي رسام في بلدته. ولكن الداء ما لبث أن عاوده، فرحل به أمه إلى جنوب إيطاليا قصد الاستشفاء، وخلال السنوات التالية، واصل دراسة الفن في روما وفلورنسه والبندقية.

ولكن باريس كانت بغيته، فرحل إليها عام (١٩٠٦)، واستقر في مونمارتر. وكان قد ورث قدرًا من المال، فظهر أول الأمر في زي قشيب أنيق، على أن المال لم يلبث أن تبدد، ثم ضعضعت قواه العربدة ونوبات المرض، فاستحالت حياته صعلكة وفوضى.

بيد أن جماله الرائع، ومواهبه المتألقة، وداءه الدفين فضلًا عن جاذبيته الشخصيةكل ذلك قد عطف عليه قلوب زملائه الفنانين؛ فكانوا لا يدخرون جهدًا في سبيل معونته، حتى وإن لم يقلوا عنه فقرًا وإدقاعًا.

وكان من أخلص أصدقائه "سوتين"، الذي كان بوسع موديلياني أن يأوي إلى غرفته المتواضعة في "خلية النحل" في أي ساعة من ساعات الليل أو النهار.

وقد تأثر موديلياني في مطلع حياته الفنية بتولوز لوتريك، ثم تعرف بالمثال

"برانكوزي"**Brancusi** الذي كان ينزع في بحثه عن الجوهر إلى تبسيط الأشكال إلى ما يقرب من حلم التجريد، وكان برانكوزييدعوه أحيانًا للعمل معه، حاثًا إياه على نحت التماثيل رأسًا من الحجر.

ثم حدث أن حصل موديلياني– بوجه ما– على قناع إفريقي، فظل محتفظًا به مدة طويلة، قبل أن ينتهي به الأمر إلى أن يستبدل به– كما كان يستبدل بلوحاته– كؤوس المدام. ولم يكن الإعجاب بالنحت الإفريقي، لدى موديليانيتصنعًا أو جريًا وراء البدع؛ فقد كان يبدو كأنه يمت بصلة القربى إلى هذا الفن بما ينطوي عليه من تحريف وتبسيط، فامتزج أثره في فنه هو امتزاجًا حميمًا لطيفًا، بحيث لا نكاد تحس به إلا في استطالة الوجوه والأعناق والأطراف. وذلك على خلاف بيكاسو مثلًا الذي نراه يقتبس عن وعي بعض معالم الفن الإفريقي؛ فتظهر متميزة في لوحاته في صورة وجوه أشبه ما يكون بالأقنعة الزنجية.

ويتجلى تأثر موديلياني بالفن الإفريقي على أوضحه، ولكن مصاغًا في صورة فنه، في بعض تماثيله القليلة التي نحتها فيما بين سنتي(١٩١٠–١٩١٣) والواقع أن هذا الرسام كان يمكن أن يصبح مثالًا عظيمًا، لولا ما يتطلبه فن النحت من مال وعافية ومثابرة على بذل الجهد في صبر وأناة، وكل ذلك كان ينقص صاحبنا المعدم العليل المتقلب الأهواء.

وقد ازداد موديلياني، مع مرور الزمن، إدمانًا للخمر والمخدرات،وأزداد بدنه سقمًا، وحاله بؤسًا وشقاء. ولم يكن من اليسير عليه، ولا على أصدقائه الذين حاولوا معونته، أن يجدوا مشترين للوحاته؛ لأنها على خلاف لوحات أو ترلو مثلًا التي تكاد تجتذب على الفور شتى الأذواق، تحتاج إلى مزاج مرهف خاص لاستساغة جمالها الشاذ وسحرها الغريب.

وكان موديلياني برسم الوجوه وأجسام العاريات في صورة أشكال بيضاوية

مستطيلة، على حين تبدو الأعناق في صورة أعمدة منتصبة أو أشبه برقاب الأوز في استرقاقها وتقوسها. ولا نكاد نرى تجسيمًا في لوحات موديلياني؛ فقدكان يطلي أبدان العاريات ووجوههن بلون واحد أقرب إلى السمرة، يستضيء أحيانًا فيميل إلى اللون الخمري، أو يقتم إلى درجة الأحمر الطوبي أو البني الكثيف. أما خلفية الصورة؛ فكان يفرشها في الغالب بلون مزروق لطيف أو بنفسجي شاحب.

والعاريات في لوحات موديلياني يتميزن بفتنة حسية سافرة، واستطالة أجسامهن المفرطة تنطوي على دلالات فريدة لا تكاد تحتاج إلى بيان. غير أننا لا نلمس فيهن أي شهوة أو عاطفة عارمة، وإنما نلمح بين الحين والحين شبهًا عابرًا بعواري"بوتتشلي" ذوات الحسن الملائكي الرقيق.

وفي أواخر عام (١٩١٨) عندما اشتد المرض على موديلياني، تمكن صديقه الشاعر البولندي زبوروفسكيZborovoshi من بيع خمس عشرة لوحة من لوحاته مقابل خمسمائة فرنك، فأرسله بهذا المبلغ إلى جنوب فرنسا قصده الاستشفاء.

وعندما عاد إلى باريس في الربيع التالي، راود أصدقاءه الأمل في استقراره وتحسن أحواله، بعد أن بدأ يبيع لوحاته، ولو بأثمان زهيدة، غير أن الدواء لم يمهله، فتوفي في مطلع عام(١٩٢٠) ، وهو لم يتجاوز الخامسة والثلاثين.

١٦- الحركة التعبيرية

نبعت هذه الحركة من قلب ألمانيا، من أرض الغابة السوداء، والسماوات المكفهرة، والصواعق المروعة، والحكايات الأسطورية الحافلة بألوان الجن والعفاريت الماجنة والغيلان المخيفة. ولقد كان الفن الجرماني على الدوام فن تهاويل وأشباح وانفعالات عارمة مهمة وتخيلات شاذة غريبة؛ فالفنان الفرنسي مثلًا- باستثناء دومييه وروووه- ينظر حواليه، فيرى العالم جنة بهيجة زاهية الألوان، أو مسرحًا معدًا للعراك أو الغرام، أما الفنان الألماني، فإنه لينظر قبل كل شيء في أعماق نفسه، فلا يبصر غير الزوابع والأعاصير، ثم ينظر إلى الخارج، فيرى ظلالها تسربل أرجاء الكون.

و"التعبيرية"**Expressionism** نقيض "التأثرية"**Impressionism** فهذه تعتمد على الحس ولا تنفذ إلى أبعد من مظاهر الأشياء، أما تلك فتصدر عن انفعال باطن، يطغى فيفيض على اللوحة، ثم يفيض من اللوحة فينصب على قلب المشاهد.

وقد ظهرت بوادر هذه الحركة في مطلع هذا القرن، بين أربعة رسامين تعبيرين، هم فان جوخ الهولندي ومونيخ **Munich** النرويجي وكاندنسكي الروسي وكوكوشكا **Kokoscka** النمساوي- إلى جانب أستاذ من أساتذة "الجروتسك" وهو جيمس إنسور **James Ensor** البلجيكي.

ولو كان فان جوخ قد مكث طوال حياته في بلاده المتاخمة لألمانيا، فإنه لمما يشك فيه أن ألوانه كانت قد ازدهت، ونفسه قد تفتحت، على نحو ما حدث في

مرحلته الفنية الأخيرة، ولكنه حتى في باريس، بل حتى تحت سماء "البروفانس" المشرقة، قد ظل فنه تعبيريًا، يقوم على تدفق العاطفية أكثر مما يقوم على تسجيل إحساسات.

على أن أعمال "إدفارد مونخ" **Edvard Munch** (١٨٦٣– ١٩٤٤) – الذي تأثر في مطلع حياته الفنية بفان جوخ وجوجان– هي التي كانت بمثابة الراية الأولى التي التف حولها جماعة الفنانين الألمان الذين أسسوا الجماعة التي أطلق عليها فيما بعد اسم "التعبيرية".

وتتميز لوحات مونيخ– الذي يعد أعظم الرسامين الإسكندنافيين في العصر الحديث– بخطوطها الكثيفة الممتدة، التي قد تزحف كالأمواج إلى سماء الصورة، ولكنها لا تلبث حتمًا أن تنحدر، وكأنها مشدودة إلى أسفل بقوة ثقلها. والأشخاص في هذه اللوحات يبدونغالبًا، مطرقين واجمين في كلال وملل، حتى عندما يتعلق الأمر بمشهد راقصين، حيث يتوقع المرء بالطبع أن يرى بهجةً وطربًا.

وفي عام (١٩٠٥)، أي في الوقت الذي ظهرت فيه الحركة"الحوشية" في فرنسا، اجتمع في درسدن ثلاثة من شباب الفنانين الألمان، فأنشأوا جماعة تُدعى"القنطرة"**Die Briueke**. ولم يلبث أن انضم إليهم اثنان آخران من الرسامين، كان أحدهما معروفًا من قبل بوصفه فنانًا متمردًا مجددًا، وهو إميلي نولد **Emil Nold** الذي كان قد تأثر بدومييه وديلاكروا، وبخاصة مييه.

وازدادت جماعة "القنطرة" عددًا ونفوذًا مع مر الأعوام؛ حتى كان عام(١٩١٣)، فانفرط عقدها، من جراء ما نشب بين أعضائها من خلافات. وقد تجلت القرابة بين هذه الجماعية و"الحوشية" في نزوع أصحابها إلى استعمال الألوان القوية دون تقيد بالطبيعة، ومبالغتهم في تحريف الأشكال. وكان مما عزز هذا الاتجاه لديهم، تعلقهم بالرسوم الجرمانية القديمة من ناحية، وبالأقنعة الإفريقية

والفنون البدائية في جزر الأقيانوسية من ناحية أخرى. على أن جوهر النزعة التعبيرية، وهو الانفعالية المنطوية على نفسها، إنما قد نبع من تراثهمالقوطى التيتوني، الذي كان قد سبقهم إلى التأثر به مونيخ وفان جوخ.

وفي عام (١٩١١) انشق كاندنسكي الروسي وفرانز مارك Franz Marc الألماني مع عدد آخر من الفنانين الألمان على "رابطة الرسامين" في ميونيخ، وأسسوا جماعة جديدة تسمى" الفارس الأزرق"Der Blaue Reiter. وكان هدف الجماعة الأول هو تعريف الجمهور الألماني بالنزعات الفنية الحديثة، وذلك بتنظيم المعارض لفناني الطليعة من روسيين وألمان وفرنسيين: وقد جاهد"الفرسان" جهادًا عظيمًا في سبيل تنمية الحركة التي بدأتها جماعة "القنطرة"، واستمر جهادهم بعد الحرب العالمية الأولى، حتى أصبحت " التعبيرية" أعظم حركة فنية معترف بها في ألمانيا؛ وذلك إلى أن استولى النازيون على الحكم فحاربوها وطاردوا أصحابها.

ومع أن فن "فرانز مارك" يختلف في مظهره اختلافًا بينًا عن فن كاندنسكي، إلا أنه يشبهه من حيث نزعته الروحانية. ولقد كان أسلوبه مقتبسًا إلى حد ما من أسلوب المكعبين، ولكنه استخدم هذا الأسلوب لغاية أخرى، وهي النفاذ إلى جوهر أو روح الأحياء والكائنات، والتعبير عن طبيعتها الكامنة– أي "نمرية" النمر مثلًا أو "ذئبية" الذئب– مع تصوير الوسط الذي تعيش فيه هذه الأحياء، ولكن ليس من وجهة نظر الرسام الذي يشاهد هذا الوسط من الخارج، وإنما على نحو ما يراه ويشعر به الكائن الحي بوصفه جزءً من "وحدة" والكون.

وقد شاء القدر لهذا الفنان الروحاني الرقيق أن يلقى مصرعه في معركة فردان عام(١٩١٦).

ومن أشهر "الفرسان الزرق" والوسام السويسري بولكليه **Faut Klee** (١٨٧٩–١٩٤٠) الذي يبدو أن ربة الألغاز والخيال الجني قد اصطفته، من بين جميع الرسامين ابنًا لها ووريثًا. فقد كان بوسع "كليه"، أن ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيف إلى عالم الهمهمات والهمسات والأشباح الراقصة، وعالم النقوش المترقرقة على صفحات المياه، وعالم الشياطين المطاردة للسفن حاملة على رؤوسها أهلة أشبه بنصال المناجل، ومزدانة شعورها بنجوم ذهبية متألقة، وعالم الآلات المزقزقة، والقطط الضارية الناشبة سحرها في صور طيور بعيونها الممغطسة، وعالم الأجواء المشحونة بالأحلام تمرق في أعماقها مهام مزفزفة.

وقد ولد "بويكليه" من والدين موسيقيين، فنشأ تحيط به الأنغام، وأصبح هو نفسه عازفًا بارعًا على الكمان. فلما بلغ سن الثامنة عشرة، بدأ في دراسة الفن في ميونخ، ثم رحل بعد عامين إلى إيطاليا، وتردد خلال السنوات التالية على باريس وبرلين.

وفي عام(١٩٠٦) تزوج من عازفة على البيان، واستقر معها في ميونخ، حيث أقام معرضًا في عام (١٩١١). وفي هذه السنة نفسها، توثقت صلته بكاندنسكي وفرانز مارك، فكانت تلك نواة جماعة "الفرسان الزرق". وفي عام (١٩٢٠) انضم "كليه" إلى مدرسة الباوهاوس، مقيمًا أولًا في فيمار ثم في دساو. وفي سنة (١٩٢٩) أقيمت معارض لآثاره في عدة متاحف ألمانية وسويسرية، احتفالًا ببلوغه سن الخمسين. فلما استولى هتلر على الحكم سنة (١٩٣٣)، ضاق"كليه" بالحياة في ألمانيا، فعاد إلى سويسرا، ومكث هنالك حتى وفاته عن إحدى وستين سنة.

وقد شبَّه فن "كليه"تارةً بالفن الياباني، وتارةً أخرى بالفنون البدائية، وتارةً ثالثة برسوم الأطفال أو المجانين. ولكن الواقع أننا لا نعرف في تاريخ الفن كله

رسامًا يماثله؛ فلقد كان يرى ما لا قدرة لعين على رؤيته، ويسمع ما لا قدرة لأذن على سماعه، وينصت لضحكات لا صوت لها، ويشعر بحركة النباتات في نموها وتفتحها. وهذه المعجزة على ما يترجم عنه منه، في لغة بلورية تجمع بين اللغز والبيان.

وبعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، بدأت تلوح في بمختلف أنحاء ألمانيا– من فوق أنقاض الهزيمة– بوارق أمل مشرق جديد، وذلك بالرغم مما أنصفت به تلك الفترة التي أعقبت الحرب من رجات متوالية، وبالرغم مما جره التضخم المالي آنذاك من انهيار مروع لجميع القيم، بما في ذلك القيم الإنسانية.

ولم يتجلى هذا الأمل الجديد في صورة أبهى مما تجلى في إنشاء مدرسة الباوهاوس سنة ١٩١٩ في مدينة فيمار، تحت زعامة المهندس النابغة الشاب، "وولتر جروبيوس". ولهذه المدرسة الجديدة النوع القائمة على الربط بين الصانع والفنان، استجلب وتلمبه جروبيوس رسامين ومصممين ذوي شهرة عالمية لتعليم أصوله الجمال الصرف والجمال التطبيقي في آنٍ واحد. وكان من بين هؤلاء الأساتذة الرسام الأمريكي "ليونيل فننجر".

وقد ولد هذا الفنان في نيويورك عام(١٨٧١). فلما بلغ سن الثامنة أو التاسعة، أخذ في تعلم الموسيقي على يد والده، فلم تمض ثلاث سنوات أو أربع حتى كان قد بلغ من البراعة في العزف على الكمان، ما يؤهله للاشتراك في الجوقات الكبيرة. وبعد بضع سنوات أخرى، اصطحبه والده إلى ألمانيا لاستكمال دراساته الموسيقية. ولكن ما إن وصل إلى هامبورج، حتى قرر الصبي أن يصبح رسامًا.

وقد بدأ حياته في هذا الميدان الجديد بعمل الرسوم الهزلية، والكاريكاتورية للصحف الألمانية، ثم الفرنسية والأمريكية. ولكنه في عام (١٩٠٧)، أمكنه

الاستغناء عن هذا العمل فتفرغ للفن.

وقد ظل فننجر أستاذًا بمدرسة الباوهاوس منذ تأسيسها عام (١٩١٩)حتى إغلاقها عام (١٩٣٣). وفي أثناء هذه الفترة أقيمت له عدة معارض، ومنها معرض حافل بالمتحف الوطني في برلين مدينة (١٩٣١) وبعد ذلك بعامين، شرفه هتلر بعرض بعض لوحاته في معرض " الفن المنحط".

وكان ما حمله فننجر معه إلى ألمانيا من ذكريات طفولته في نيويورك صور السفن والقوارب الصغيرة السابعة على نهر هدسون، وصور ناطحات السحب؛ فظلت هذه الذكريات تراود لوحاته حينًا بعد حين. ويتميز في هذا الفنان بحساسية هويسلرية، غير أن التصميم في لوحاته أدق وأعقد تركيبًا مما هو في لوحات هويسلر، وأشبه بأسلوب المكعبين من حيث تقسيم اللوحة إلى سطوح واضحة الحدود متفاوتة الأبعاد. وألوان فننجر لطيفة رقيقة، ولكنها لا تختلط كما في لوحات التأثريين، وإنما تشع وتتقاطع وتتوازى في أشكال مستقيمة الخطوط متوازنة الأنغام. وإنه ليخيل للمرء إذ يزور معرضًا من معارض هذا الفنان، أنه يتجول وسط أطياف من أقواس قزح.

على أن من الرسامين الألمان من لم تطف بحياتهم هذه الأطياف الزاهية البهيجة، وأحد هؤلاء هو ماكس بكمان **Max Beckmann**، الذي ولد في ليبزج عام(١٨٨٤)، وكان رسامًا معروفًا قبل الحرب العالمية الأولى، ولكن فنه تطور خلال فترة ما بين الحربين، متحولًا إلى أسلوب تعبيري شخصي قوي، لم يلبث أن بدا– مع صعود النازين إلى الحكم– كأنه قدر "انكبس" مطويًا على نفسه في صورة أشكال مكدسة ممسوخة من عباء الرجات العنيفة التي هزت آنذاك أركان البلاد.

فلما استقر هتلر في الحكمكاتمًاأنفاس ألمانيا بنظامه الجديد، استحالت لوحات بكمان إلى سكون مطبق؛ فلم نعد نرى تكديسًا ولا تحريفًا، وإنما نشاهد بتر أطراف في جنون منهجي منظم، وتقييد أجسام بأجسام كالدجاج المكتف، وألوانًا من التعذيب المجرد من كل خلجة من خلجات الإحساس.

ويتجلى كل ذلك على أروعه في اللوحة بين الجانبين من ثلاثيته المسماه"رحيل". أما اللوحة الوسطى، فكل ما فيها هادئ صاف، حيث نرى أشخاصًا تجللهم الوداعة والرصانة– يغطى وجه أحدهم حجاب صفيق، ويحتضن آخر طفلًا– وهم على أهبة الرحيل في قارب يطفو على صفيحة مياه لا يعكر صفوها شيء. وقد وصف بكمان هذه اللوحة بأنها تمثل الرحيل من حياة الأوهام، والأضاليل إلى عالم الحقائق الخفية المكنونة.

وليس هناك رسام معاصر صور الحرب وتحطيمها للإنسان، في صورة أشد هولًا مما صورها جورج جروز George Grosz.

وقد ورد هذا الفنان في برلين سنة(١٨٩٣)، وبدأ في دراسة الفن وهو لم يزل في سن التاسعة، فلما بلغ سن السادسة عشرة التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في درسدن. وفي السنة التالية، باع أول رسومه الكاريكاتورية لإحدى الصحف الألمانية.

وفي أواخر عام (١٩١٤)، جُند جروز للحرب؛ فرأى عن كثب، بل ذاق فظائعها وفواجعها، حتى إذا ما انتهت هذه الحرب، أخذ يندد بالانهيار الخلقي في ألمانيا في صور بالغة القسوة، لم تلبث أن جعلت منه أشهر رسام كاريكاتوري في العالم. وعندئذٍ عمدت السلطات إلى اعتقاله، متهمة إياه بانتهاك حرمة الجيش، ومستشهدة على ذلك برسومه الساخرة اللاذعة، بل الشنيعة أحيانًا، التي يحمل فيها حملة عاتية على الروح العسكرية، والهيئات الرسمية، وجشع المنتفعين

المستغلين في أعقاب الحرب، وانهيار القيم المعنوية والإنسانية جميعًا.

ورحل جروز إلى نيويورك قبيلاستيلاء هتلر على الحكم، فما لبث أن تغير أسلوبه هنالك تغيرًا جوهريًا، متحولًا من العنف والتهكم الجارح إلى الهدوء والدعاة والسكينة.

وعلى أن الفنانين كثيرًا ما يكونون أشبه ببارومترات حساسة، تسجل كل تحول– مهما دق– في الجو الفكري والمعنوي الذي يعيش فيه الإنسان. ومع اقتراب الحرب، أخذالجو العالمي يثقل مخيمًا بنذره السوداء على القلوب والأذهان؛ فإذ بنا نرى الألوان في لوحات جروز– هي أيضًا– تقتم وتثقل وتشتد عنفًا. إلا أنه لم يعمد عندئذٍ إلى السخرية أو الهجاء، وإنما صور مناظر رهيبة موحشة، يكتنفها خراب شامل، وتهيم بين أطلالها شخوص مريعة غريبة، أشبه بشخصيات الروايات الخرافية المفزعة، وتذكرنا على نحوٍ ما بلوحات "بوش" **Bosch** وجرونفالد **Grunewald**.

١٧- الدادائية والسريالية

"كل شيء لا شيء..." إذن فاللاشيء هو كل شيء، هذه هي النتيجة التي استخلصها طائفة من الفنانين الألمان، إبان الحرب العالمية الأولى، بعد أن انقشعت الغشاوة عن العيون واستبد اليأس بالقلوب؛ ومن ثم مضوا يدللون بأعمالهم على صدق هذه القضية.

كانت الحرب قد جن جنونها، فانطلقت مسعورة تلتهم بني البشر، وتدك بمعاولها الوحشية كل ما كانوا يعتزون به من قيم سامية، وكل ما كانوا قد شيدوه بكدهم وجهدهم من صروح شامخة. فكان رد أولئك الفنانين على ذلك أن عادوا إلى خلق فن ينقض الفن **Anti-Art**؛ هذا الخراب والدمار، تتألف صوره من خرق بالية وشظايا أخشاب وأزرار مهشمة وفتائل من الخليط وتذاكر ترام ممزقة ونحو ذلك من صنوف النفايات. كانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة أو ينصبونها على قاعدة كالتماثيل، ثم يقدمونها للملأ في وقارٍ مفتعل على أنها آيات من الفن الرفيع.

وقد ولدت هذه الحركة التي أنجبها اليأس والدمار في مقهى من مقامي زيوريخ، ذات ليلة من ليالي فبراير (١٩١٦) . أما المولدون فكانوا جماعة من الفنانين والكتاب والشعراء الشبان الثائرين، بعضهم من لاجئي الحرب. فلما أرادوا اختيار اسم لها، قلب أحدهم صفحات قاموس عابثًا، ثم وضع أصبعه حيثما اتفق على صفحةٍ منه، فوقعت على لقطة **Dada**(دادا) التي يستعملها الأطفال الفرنسيون أحيانًا في الإشارة إلى حصانٍ صغير من الخشب، وهكذا

أصبح هذا اللفظ علمًا على هذه الحركة.

ولقد كان للدادائية بوادر في أعمال بعض الفنانين المعاصرين في عام (١٩١٠)، بلغت المكعبية– على يدي براك وبيكاسو– حدًا في تشويه معالم الطبيعة وتمزيق أوصالها، هو على قاب قوسين أو أدنى من العدمية والنهيلية **Nihilism**، التي اتسمت بها هذه الحركة. وفي ميلانو أعلن المستقبليون الحرب على "الانسجام"**Harmony** و"الذوق السليم"اللذان كانا يعدَّان منذ عشرات القرون أساس الفن وقانونه الأزلي. وفي عام(١٩١٢) ابتدع بيكاسو وبراك أسلوبه "الكُلّاج" بلصق قصاصات من الصحف وبطاقات الزيارة والخرق الملوثة بالألوان على اللوحة، باعتبارها عنصرًا من عناصر التكوين. وفي السنة التالية أخرج بيكاسو تشييداته العجيبة المجسمة من الورق والخشب والنسيج ونحو ذلك. وفي عام(١٩١٤) عرض مارسل دوشان **Marcel Duchamp** حامل قوارير من المعدن، مما يباع في الأسواق، بعد أن وقعه في وقار بإمضائه، على اعتبار أنه تحفة فنية جديرة بالعرض وبتوقيعه.

وكل ذلك كان دون ريب من "الدادائية"، غير أن هذه الحركة لم تنبع مع ذلك من هذه الأعمال الفردية، ولا كان لهؤلاء الفنانين نصيب مباشر في قيامها. فهي عندما انبثقت في زيوريخ عام (١٩١٦)كانت بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفسية كانت شائعة حينئذٍ؛ ولذا سرعان ما انتشرت انتشار النيران في الهشيم بين العديد من الرسامين والشعراء والكتاب الألمان. وقبل أن تضع الحرب أوزارها، كانت هذه الحركة قد عبرت الحدود فبلغت باريس، ثم عبرت المحيط فبلغتشواطئ العالم الجديد.

وقد تزعم هذه الحركة في زيوريخ الشاعر الروسي الأصل كرستيان تزارا **Christian Tzara** والمثال الألماني هانز آرب **Hans Ap** وفي عام (١٩١٧)

نشأت جماعة مماثلة في برلين، تزعمها برهة قصيرة من الزمن الرسام جورج جروز. وفي العام التالي، تألقت جماعة أخرى من نوعها في مدينة كولوني، كان من أبرز أعضائها الرسام المبدع المفن ماكس أرنست**Max Ernst**.

وقد ازدهرت الدادائية في أوربا عدة سنوات ازدهارًا عظيمًا، بوصفها حركة فنية وأدبية، وكان نجاحها الهائل يرجع إلى عاملين أساسيين، الأول: أن طبيعتها المتمردة على العقل المناقضة للمنطق (إذ زعمت أنها فن للإنجاز على الفن) قد تماشت مع ما ساد العالم في أعقاب الحرب العالمية من شعور بتبدد الأحلام وخيبة الآمال، والآخر: أن مظاهراتها الجنونية، من معارض عجيبة وحفلات رقص شاذة غريبة وأمسيات لتلاوة قصائد من الشعر الحافل بألوان البلاهة المصطنعة– كل ذلك قد وجدت فيه الصحف مادة غزيرة لتسلية قرائها، الذين كانوا في أشد الحاجة من سنوات عدة إلى ما يفرج عن همومهم ومآسيهم، ويبعث شيئًا من البهجة والطرب في نفوسهم.

وقد اجتذبت هذه الحركة برهة وجيزة من الزمن عددًا من كبار الفنانين، أمثال بيكاسو وجروز ولكنهم سرعان ما انصرفوا عنها؛ ليمضي كل منهم في طريقه الخاص. هذا بينما وجد العديد من صغار الفنانين في هذه الحركة فرصة ذهبية لاستغلال مواهبهم التافهة؛ إذ لم يكن من العسير أن يصبح المرء دادائيًا، غير أن هؤلاء لم يلبثوا أن أُغفل أمرهم بعد انحصار موجة الدادائية.

أما القليل من ذوي المواهب الحقة، مثل ماكس أرنست وهانز آرب، فقد برزوا من أحضان هذه الحركة بأنماط أخرى من الفن أجل وزنًا وأكثر إيجابية، وهكذا انتهى الأمر بالفن الذي خرج ليقضي على الفن، إلى أن يقضي على نفسه ثم يبقى الفن من بعده.

وقبيل انهيار الدادائية، بلغت هذه الحركة أوج عزها في يناير مدونة (١٩٢٠)، بإقامة معرض حافل في باريس، عرضت فيه لوحات وتماثيل وأنشدت قصائد، وعزفت مقطوعات موسيقية، وكلها بالطبع من اللون الدادائي، وكان أشد ما استلفت الأنظار في هذا المعرض- وأثار الاستنكار بوجه خاص- صورة لوحة موناليزا الشهيرة، كان قد زينها "دوشان" بشارب فوق شفتيها.

وفي يونية منه(١٩٢٢)، أقيم آخر معارض الدادائيين في باريس، ولكنه كان معرضًا أدبيًا أكثر من كونه فنيًا. وفي هذه الآونة، نشب صراع بن كرستيان تزارا الذي كان يتزعم جماعات الدادائيين الألمان، وأندريه بريتون **André Breton** الذي كان يتزعم جماعة الدادائين الفرنسيين؛ فعقد النصر في هذا الصراع لبريتون، الذي تمكن بمؤازرة عدد آخر من الأعضاء الفرنسين البارزين- أمثال لويس أراجون **Louis Aragon** وبول إلوار **Paul Elouard** وفيليب سوبو **Philippe Soupault**- من اجتذاب العديد من الدادائيين الألمان والسويسريين إلى معسكره، ثم أنشأ بعد ذلك بعامين حركة جديدة- هي الحركة السريالية **Surréelisme**- تجمع بين تمرد الدادائية على حدود المنطقي، والاهتمام بأسرار العقل الباطن والعمل على الكشف عنها، بهدف اتخاذ مادتها الغزيرة النفيسة منبعها للإلهام في شتى ميادين الفن والأدب، وكانت نظريات سيجموند فرويد وطريقته في التحليل النفسي قد ذاع صيتها في ذلك الحين، فوجد فيها بريتون وصحبه سندًا قويًا لتدعيم مذهبهم الجديد.

والسريالية- على نحو ما عرفها أندريه بريتون في "بيانه"(١٣) الأول الذي صدر عام(١٩٢٤)- تتلخص في التعبير عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي، بعيدًا عن كل رقابة يفرضها العقل، ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية أو

---

(13)**Manjieste du Surréalisme**

الجمالية؛ ثم الإيمان بسلطان الأحلام المطلق، والعمل على إحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في حل الجوهري من مشكلات الحياة.

وهكذا يتضح أن السرياليين لم يقصدوا إلى مجرد ابتكار لون جديد من ألوان الفن أو الأدب، وإنما قصدوا قبل كل شيء إلى استنان سنة جديدة في الحياة، وقد تحمس بعضهم لهذه الناحية الأخيرة من السريالية، إلى حد قصر همهم عليها، بينما عنى آخرون– على الأخص– باستلهام نظرياتها فيما يكتبون أو يصورون.

ولقد كان للسرياليين أسلاف فيما مضى من عصور، عمدوا إلى تصوير الأحلام أو ما يشبه الأحلام من رؤى شاذة غريبة، ونخص بالذكر منهم أركمبولدو **Archimboldo** صاحب الصور المزدوجة(١٤)، وفوسلي **Fussli** مصور الأحلام المفزعة، ووليم بليك **Bake** صاحب الرؤي السماوية، ثم جيروم بوش وبروجل **Breughel** وجرونفالد ذوي الأخيلة القوطية الجروتسكية.

وإلى جانب هؤلاء الأسلاف السابقين، كان هناك عدد من الرواد الحديثين الذين تميزت آثارهم بمسحة سريالية واضحة، ونخص بالذكر منهم مارك شاجال وجيورجيو دي كيريكو.

وقد ولد الرسام مارك شاجال **Marc Chagall** في روسيا عام (١٨٨٩)، ودرس الفن في أكاديمية بطرسبورج (لننغراد)، ثم رحل إلى باريس فأقام في "خلية النحل" وسرعان ما توثقت صلاته بطليعة الفنانين والأدباء الذين كان يغص هم آنذاك حمى مونمارتر.

(١٤)كان يرسم وجوهًا ترمز إلى الربيع أو الخريف مثلًا، فإذا أمعنت النظر في هذه الوجود رأيت أنها تتألف من مجموعات من الزهور أو الفاكهة أو أوراق الأشجار أو نحو ذلك.

وفي عام(١٩١٤) بعث شاجال بمائتي لوحة من لوحاته إلى برلين لإقامة معرض هناك، وبعد بضعة أيام شد رحاله إلى هذه العاصمة في طريقه إلى روسيا، للزواج من حبيبته "بلا"**Bella**. وآنذاك أُعلنت الحرب، ولكن قُدر لشاجال مع ذلك أن يرى معرضه ويتزوج من حبيبته الجميلة.

ومكث في روسيا طوال سني الحرب ثم شهد ثورة أكتوبر، ونشط مع الناشطين خلال السنوات التالية التي حفلت بالآمال الفنية العراض. ثم كان التحول المفاجئ إلى الفن الأكاديمي المقيم الذي فرضته الدولة الجديدة فرضًا على رجال الفن؛ فرحل شاجال– مثلما رحل كاندنسكي والعديد غيرهما من الشعراء والفنانين– وقفل راجعًا إلى باريس.

ولوحات شاجال، إذا استثنينا تلك التي تعكس قلقه قبيل الفاجعة العالمية الأخيرة، تصور تصويرًا "خزعبليا"**Fantastic** شاعريًا آخذًا، ذكريات صباه في قرية روسية، وفرحته "السريالية" بباريس، وهيامه بحليلته "بلا". ولسنا نعرف في تاريخ الفن تصويرًا لحب رجل لامرأته يبلغ في شجوه وشاعريته مبلغ لوحاتشاجال،حيثُ نراهما معًا سابحين في الفضاء من فرط الغبطة، تتناثر الأزهار من حولهما، وقد قبلتالسعادة رأسه، فانثنى يقبلها من علا نشوته، التي حلقت به إلى مسقف الحجرة.

وهذا مثال ساذج من السريانية، التي تنبع– على حد تعبير أندريه بريتون– من امتزاج حالتين تبدوان متناقضتين، وهما: الحلم والواقع.

على أن أقرب الرواد إلى السريالية، وأوثقهم بها صلةً، هو بلا جدال جيورجيو دي كيريكو **Giorgio di Chirico**. وقد ولد هذا الرسام في اليونان عام(١٨٨٨) من والدين إيطاليين، فدرس الفن أولًا في أكاديمية أثينا؛ ثم توجه إلى إيطاليا، فنسخ هنالك عددًا من آثار عصر النهضة، ورحل بعد ذلك إلى ألمانيا

لاستكمال دراساته في أكاديمية ميونيخ.

وابتداء من عام(١٩١١)– وكان كيريكو يقيم آنذاك في باريس– أخذ في رسم تلك اللوحات الرائعة، التي أصبحت تعد فيما بعد أولى أمثلة الفن السريالي الحق، ومن أجلِّها شأنًا. وفي هذه الوحدات نشهد ميادين مشمسة خالية، إلا من شبح أو شبحين صغيرين، يهيمان في فراغ يخيم عليه صمت ينذر بالشؤم، أو نرى عقودًا عالية تكتنفها الظلال، تمتد إلى ما لا نهاية خارج إطار اللوحة، وبجوارها ترقد تماثيل قديمة تهشمت أطرافها وحوافها، وكأنما تتأمل في أسى حالها ومصيرها وسط هذا الخواء المقبض، أو نرى صبية تجري دافعة أمامها طوقًا عبر شارع طويل موحش، سلطت عليه الشمس أشعتها التي لا ترحم، أو أجسامًا من الخشب مفصلة الأطراف، تحمل رؤوسًا صلعاء ملساء بيضاوية الشكل، وسط ميادين واجمة تحدق بها آثار رومانية من كل جانب.

وجميع هذه الصور تنطق بمأساة الفرد في وجه المدنية الصماء الجوفاء الحديثة، التي تجرد حياته من المغزى، فتشعره بعزلته وتفاهته وسخف مصيره.

وكان كيريكو يسمي هذه الصور "لوحات ميتافيزيقية"، وقد ظلت سنوات عدة مغفلة الشأن، على اعتبار أنها أقرب إلى الأدب منها إلى الفن، حتى "اكتشفها" السرياليون وفطنوا إلى شاعريتها، فأسلكوا صاحبها في تعداد زمرتهم.

ويعد سلفادور دالي **Salvador Dali**– الذي ولد في برشلونة عام (١٩٠٤)– أشهر السرياليين طرًا وأذيعهم صيتًا، بالرغم من انشقاقه عن جماعة أندريه بريتون من نحو عشرين عامًا. ولا شك في أن لبراعته الفنية فضل في هذه الشهرة، ولكن الفضل الأكبر في ذلك إنما يرجع على الأخص إلى "بهلوانياته" الفذة العجمية، التي تبهر أنظار القوم وأسماعهم، أينما حلَّ وأينما راح.

على أن سلفادور دالي، بلا جدال، فنان مبدع قدير، طريفي التخيلات، متوقد الذهن، تتميز رسومه برشاقة فتانة، وتكاد لوحاته تضارع- من حيث دقة التصوير وإحكامه- أجمل ما خلفه لنا صغار الرسامين الهولنديين.

وقد ابتدع دالي- في نطاق الفن السريالي- نظرية جديدة، سماها بالبارانويا النقدية **Paraliola Critique**، والبارانويا نوع من الهلوسة،تبعث المصاب بنعمته على أن ينسب إلى الأحداث والظواهري ما ليس له وجود في الواقع إلا في خياله وعالمه الباطن، فهذا شاب- يملك جميع قوى البصر- يرى في نظرة كل فتاة تقع عليها عيناه، ما يدل دلالة قاطعة على حبه بل الهيام به. وهذه امرأة تؤكد وتكاد تثبت، أن كل تهامس يجري في الغرفة المجاورة بين زوجها وأختها، لا يمكن أن يكون غير حلقة من مؤامرة مدبرة لاغتيالها. والعجيب في أمر هذا الهوس أن صاحبه يجد فعلًا في أدق تفاصيل الأحداث والظواهر براهين لا تكاد تقبل الشك على صحة أوهامه. وهو بذلك يتميز عن غيره من ذوي الانحرافات الذهنية، في أنه لا يغلق عينيه وأذنيه دون العالم الخارجي، مستغرقًا في خيالاته، وإنما يشحذ حواسه شحذًا متواصلًا، راصدًاكل كل لفتة أو همسة، ليبني من هذه الأحداث العابرة- التي قد لا يلتفت إليها غيره- نظريات ضخمة معتمدة التركيب تثبت إثباتًا شبه علمي صادق تصوراته الباطنة.

وهذا النوع من الهوس في تفسير الظواهر، هو الذي اتخذه دالي- بعد أن أضاف إليه جرعة من النقد- أساسًا لأسلوب محكم عجيب في التعبير الفني. وهذا الأسلوب أمكن دالي أن يثبت بما لا يكاد يقبل الشك أن صدر المرأة يمكن أن يفتح بنفس السهولة التي تفتح بها الأدراج الفارغة، وأن الساعات المعدنية إذا وضعت على حافة جدار، فلابد أن تنداح وتتدلى كقرص من العجين، وأن أجمل مكان لغرف النوم هو بلا جدال عند مشارف الصحراء، وأن دقات الناقوس

الكبير في البرج العالي، لا يمكن أن يكون مصادرها غير غانية ترقص. وأن أشهى طعام يقدم في الأطباق، هو بلا جدال رؤوس القديسين المسلوخة، وأن ذراع الرجل إذا اشتدت وامتدت، فقد تقبض على السحابة المستديرة التي هي ثدي امرأة، وأن الإنسان لو أصابته النوبة الهستيرية، وجلجل ضاحكًا كاشفًا عن أضراسه المفترسة، فلا مناص من أن تتصدع الأرض وتُنهتك أستار السماء.

وأشهر السرياليين بعد دالي هو الرسام الألماني الأصل ماكس أرنست **Max Ernst**، الذي كان قد تزعم في عام(١٩١٨) جماعة الدادائيين في مدينة كولوني. وهو فنان فائق البراعة، ويمتاز فوق ذلك بتفننه الذي لا يكاد يقف عند حد. ومن أساليبه المبتدعة، أسلوبه "الفرتاج"**Frottage**(الحكاكة) حيث يعمد إلى "ملء" أشكاله الغريبة، التي لا يرسم غير خطوطها الخارجية، بوضع الورقة على سطح خشن من الخشب أو الحجر أو أوراق الشجر أو نحو ذلك، ثم " "حك" داخل الأشكال بالقلم الرصاص أو الفحم أو الباستيل، فتنشأ عن ذلك صور تستثير الخيال، بفضل التقاء هذه"المادة" والطبيعية، المتمثلة في تجازيع الخشب أو حبب الحجر أو مشاريع أوراق الشجر، مع الشكل المرسوم أصلًا، في صورة واحدة.

ومن مبتكرات ماكس أرنست الأخرى، نوع من "الكلاج"**Collage**، يستخدم فيه رسوم المجلات القديمة من العصر الفيكتوري، في قص ما فيها من صور، ثم يلصقها معًا بعناية، مؤلفًا منها أشكالًا عجيبة تجمع بين الإنسان والطيور والحيوان والأصداف ونحو ذلك في جسمٍ واحد، فيخلق بذلك عالمًا أشبه بعالم الأساطير.

ويروي لنا ماكس أرنست في مذكراته أنه لم يعمد إلى اصطناع هذين الأسلوبين وغيرهما من الأساليب العديدة التي ابتدعها، لمجرد الرغبة في التفنن والابتكار؛ وإنما هي كانت ثمرة رؤى ظلت تراوده سنوات طويلة، وهو في حالة إغماء، قبيل النوم أو قبيل اليقظة.

وفي هذين الأسلوبين يتضح لنا عنصر من عناصر السريالية، وهو تقابل صورتين، لا تربط بينهما في الأصل أية رابطة يدركها العقل، ولكن على نحو يرضي الخيال، فتنبعث من هذا التقابل شارة تهز النفس؛ لأنها تردد دون ريب معنى خفيًا في باطنها.

ومن العناصر السريالية الشبيهة بالعنصر السابق، ما يُسمى "بالتغريب" Depaysement – أي نقل الكائنات، من وسطها المعهود إلى وسط غريبه عنها؛ وذلككي يتاح للعين وللنفس أن تراها رؤية جديدة، على غير تلك الصورة المألوفة التي أفقدتها الألفة عذريتها وقدرتها على الإيحاء و الإلهام.

وهذا النوع من "التغريب" نراه في العديد من لوحات سلفادور دالى وماكس إرنست والكثير غيرهما من الرسامين السرياليين، ولكنه يتخذ صورة شاعرية فاجرة لدى پول دلفو Paul Delvaux. في لوحات هذا الفنان تُطالعنا على الدوام صورة المرأة، أو بالأحرى صورة امرأة بعينها، هي رمز الشهوة المتنمرة وربة الوحي والشعر في آنٍ واحد، بعينيها النجلاوتين الفتاكتين، وثديها الناهدين الممتلئين المتحفزين، وشعرها الكث الغزير المفرط الطول الأشبه بأغصان دقيقة متشعبة تكسوها الأوراق، وجسمها الذي تتحدانا أنوثته الوحشية السافرة، هذه المرأة العارية نراها دائماً متشحةبثوبالجلال والوقار، خارجية تارةً من باطن الأرض كلوحة عظيمة ناضجة الثمار،وتارةً من جوف غاية تحمل مشعلًا يضيء نحرها ووجهها، على حين تتراءى جماجم عن كثب بجوار أشجار يسكنها الجن و تزدان أطرافها بالشموع، وتارةً ثالثة نراها جالسة بجوار شقيقاتها التوائمعلى جانب دهليزيمتد أمامنا ونلمح في نهايته نافذة تطل على دار تهبط على درجاتها أخت يبدو أنها هي نفسها في صورة أخرى.

***

وتنقسم اللوحات السريالية من حيث طريقة الأداء إلى نوعين : نوع يعتمد على التجسيم الواقعي، ونوع أقرب إلى الأشكال التجريدية بسبب خلوها تقريبًا من البعد الثالث. وفي النوع الأول يلجأ الرسام إلى ما هو أشبه بالتصوير الفوتوغرافي في إبراز الكائنات التي يرسمها، سواء أكانت هذه الكائنات واقعية مقتبسة من الطبيعة، أو وهمية من عالم الجن والأساطير والأحلام، وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه سلفادور دالى ويول دلفو دائمًا، وماكس إرنست في أغلب الأحيان. وميزة هذا النوع من الأداء أنه يجمع بين الواقع والخيال في صورةٍ واحدة، فيحقق بذلك أحد الهدفين الأساسيين الذين يهدف إليهما المذهب السريالي.

أما الهدف الثاني فهو إطلاق عنان الفكر لملي خواطره وشوارده ونزواته وشطحاته، دون ضابط من العقل المقيد بقواعد المنطق والحساب. ويتحقق هذا الغرض على الأخص في لوحات السرياليين الأقرب إلى التجريديين،مثل: جوان ميرو **Joan Miro**،وأندريه ماسون **Andre Masson** وماتا **Matta**، وولفريدو لام **Wilfredo Lam**.

على أن ثمة اختلافًا جوهريًا بين هؤلاء السرياليين وأسلافهم من التجريديين، فالتجريد الذي نشأ عن المكعبية كان يعني قبل كل شيء بهيكل الصورة وهندستها، أما شبيه التجريد السريالي، فقد اقتضاه إطلاق سراح اليد لتسجل تسجيلًا "أوتوماتيًا" مباشرًا سرحات الفكر، وخلجات النفس، وومضات الخيال، دون مبالاة بالصورة التي ينتهي إليها هذا التسجيل أو بقيمتها الفنية أو الجمالية.

وتعد السريالية –إلى جانب المكعبية– إحدى الحركتين الكبريين اللتين ظهرتا في النصف الأول من هذا القرن. وقد بلغت هذه الحركة أوجها في بين سنتي(١٩٢٤–١٩٣٩) حيث شعت من مركزها في باريس، فانتشرت فروعها

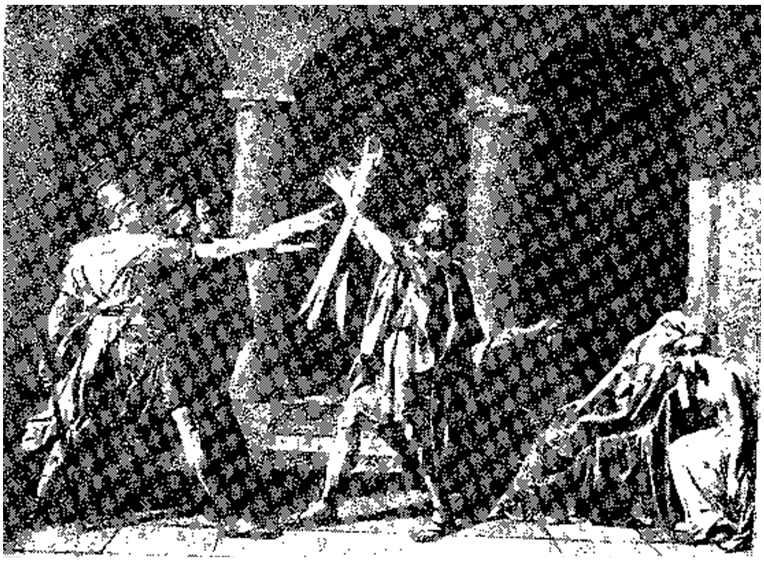
في شتى العواصم العالمية، وتألقت جماعات تؤمن بها في لندن وبراغ واستوكهلم بروكسل، ونيويورك، وبرشلونة،وطوكيو، وكوبنهاجن، بل حتى في القاهرة. وكان آخر المعارض السريالية الدولية ما أقيم في باريس عام (١٩٩٧) عقب الحرب الأخيرة.

وإذا كانت السريالية، من حيث هي حركة منظمة، لم يعد لها وجود تقريبًا، فلم يزل العديد من أعضائها البارزين السابقين يواصلون مع ذلك السير على نهجها، أو يتخذونها أساسًا لاتجاهات جديدة تتفرع منها.

***

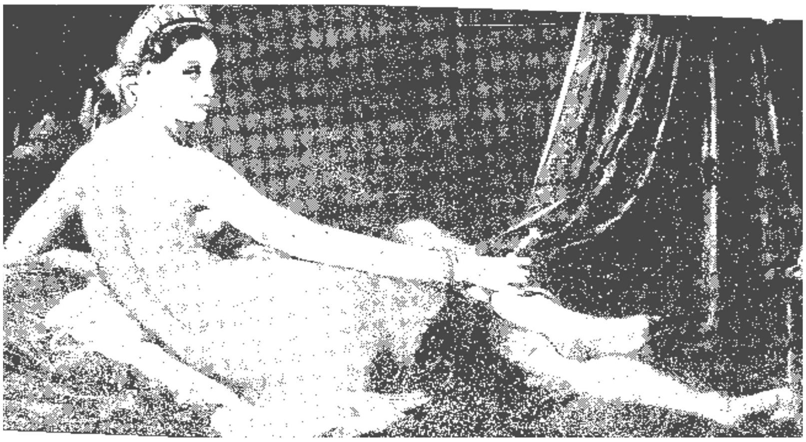
وقد تعددت النزعات الفنية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وبخاصة خلال السنوات العشر الأخيرة،تعددًا يبعث على الحيرة والتبلبل، ولكن لا نظن أنَّنا مخطئين إذا قلنا إن شتى هذه النزعات –التجريدية في معظمها– إنما هي قد نبعت من أحضان هاتين الحركتين العظيمتين –المكعبية والسريالية – اللتين وسمتا فن القرن العشرين بطابعهما الثوري الجريء، ففتحتا (الأولى فيما يتعلق بالشكل، والثانية فيما يتعلق بالمضمون وأبواب التجديد على مصراعيها، وسلحتا الفنان بذخيرة من الحرية لم ينعم قط بمثلها في أي عصر سابق من العصور.

ملحق صور

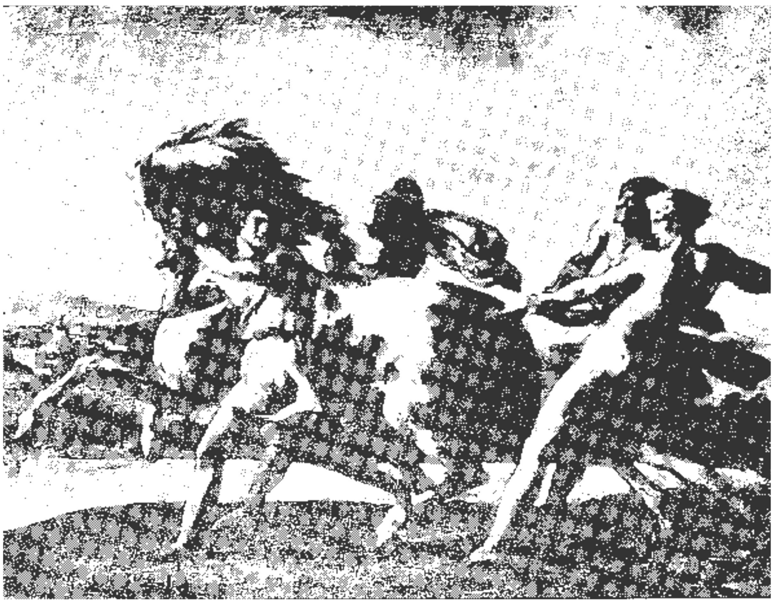


١- دافيد **David** قسم الإخوة هوراس

"الكلاسيكية الجديدة"



٢- آنجر Ingres أوداليسك

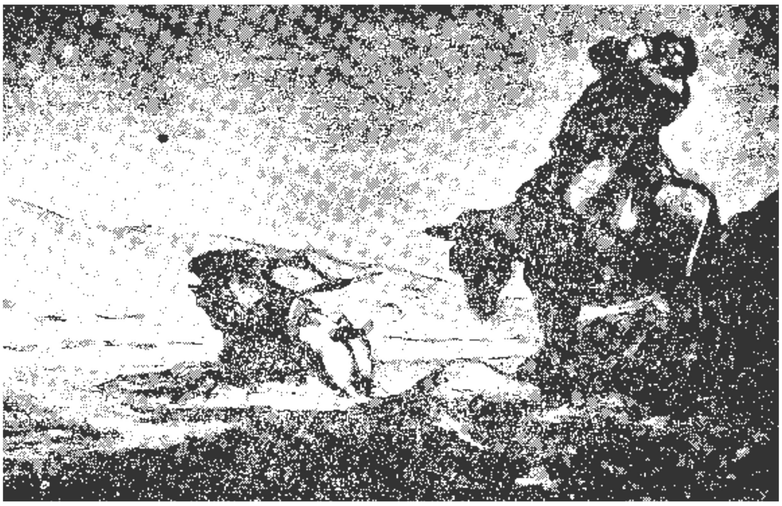


٣- چيركو Gericault عبيد يكبحون جواداً

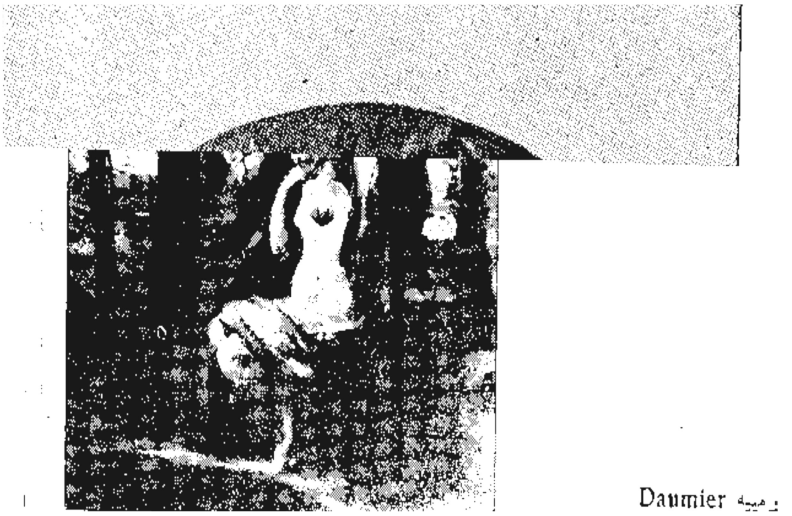
الرومانتيكية



٤– ديار كروا Delacroix جانب من لوحة فتح القسطنطينية

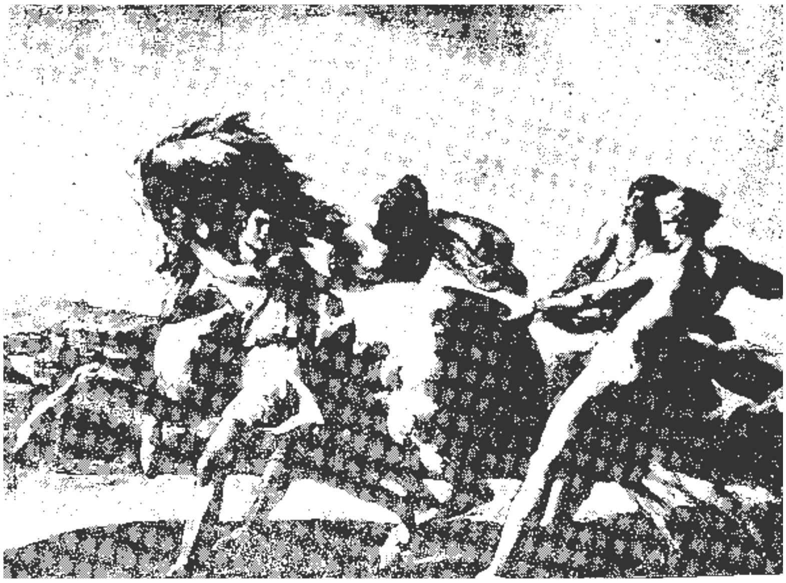


٥– دون کیشوت وسانکو بانز



٦– دومییه Daumter

١



٧- مييه Millet　　　　فضلات الحصاد



٨- جويا Goya　　　　إعدام الثوار

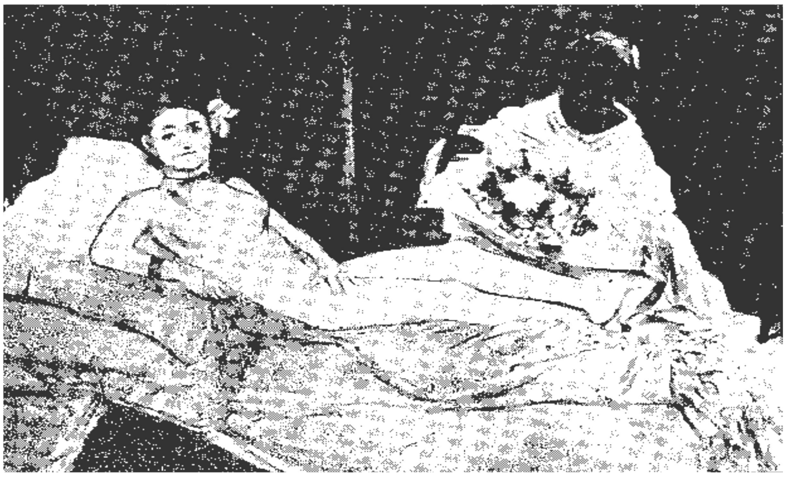


٩- جويا الغانية العارية



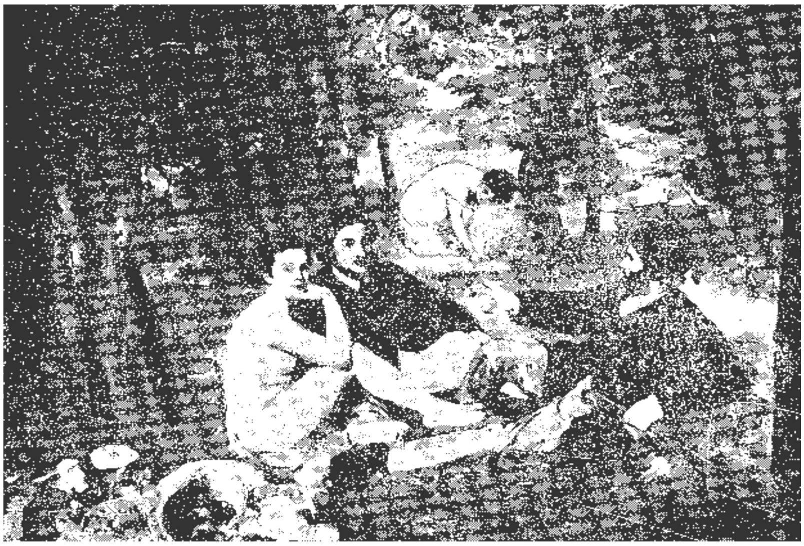
١٠- الجريكو El Greco

دفن الكونت أورجاز



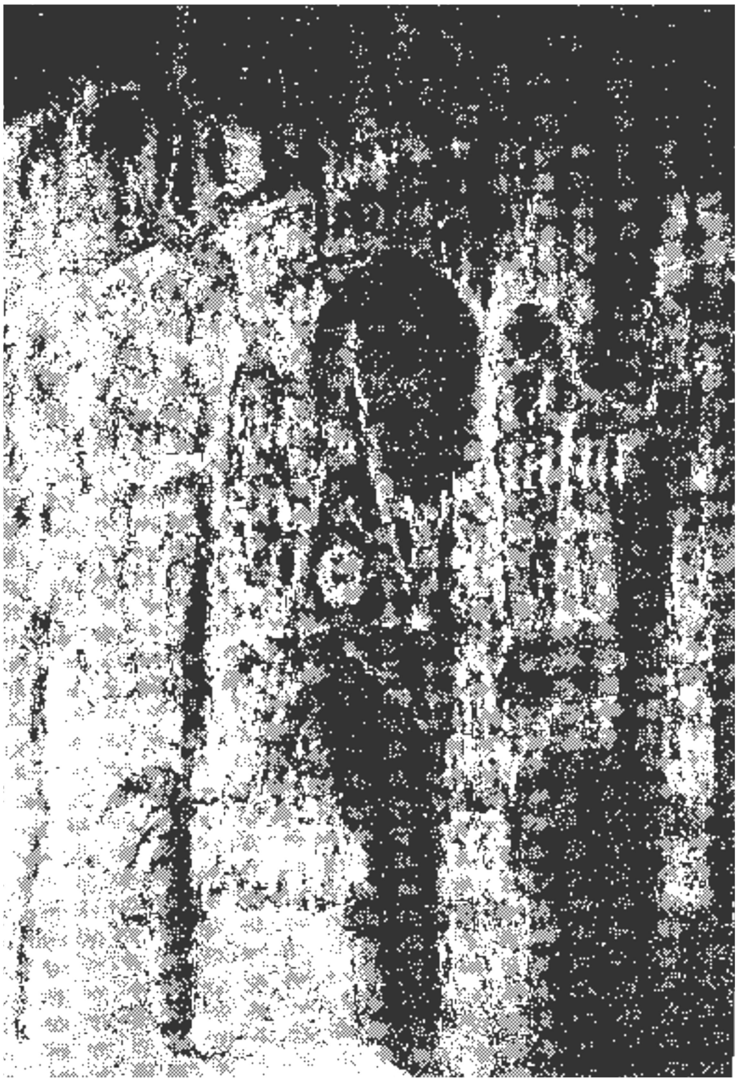
١١– ماتيه **Manet** أوليمبيا

"ما قبل التأثرية"

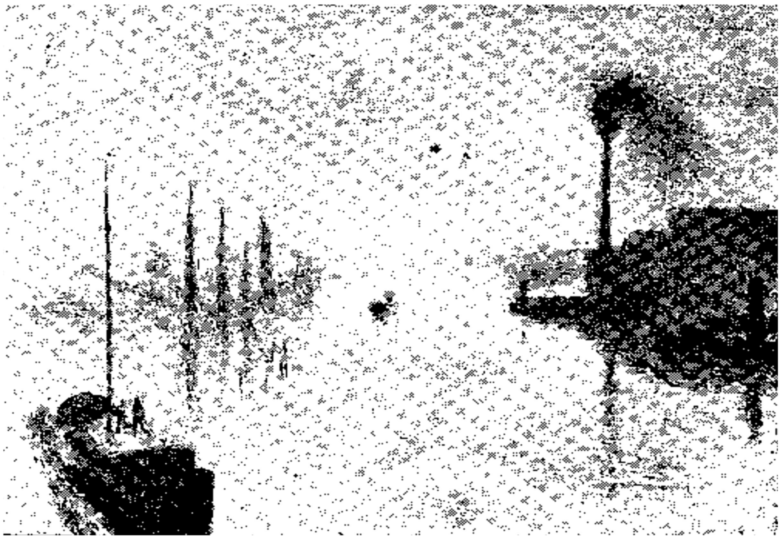


١٢– مانيه الغداء على العشب

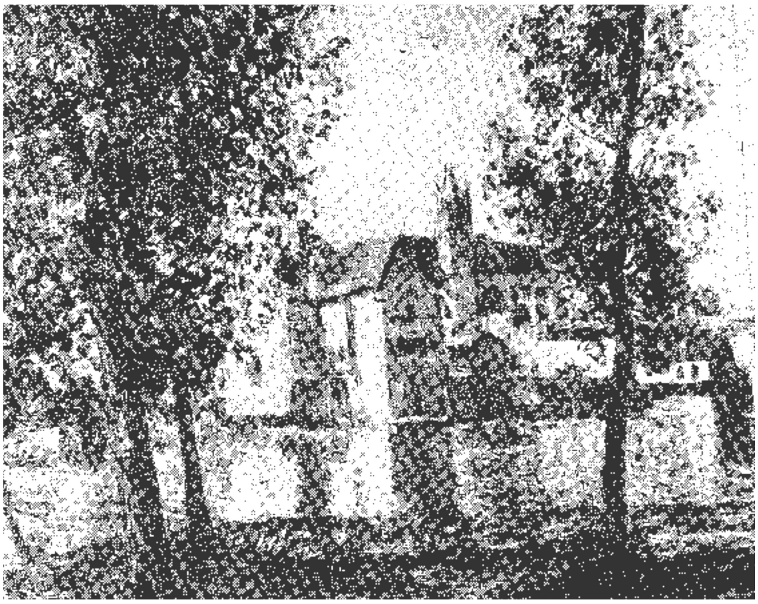
"التأثرية"



١٣- مونيه Monet كاتدرائية روان



١٤- بيسارو Pissaro نهر عند مطلع الفجر

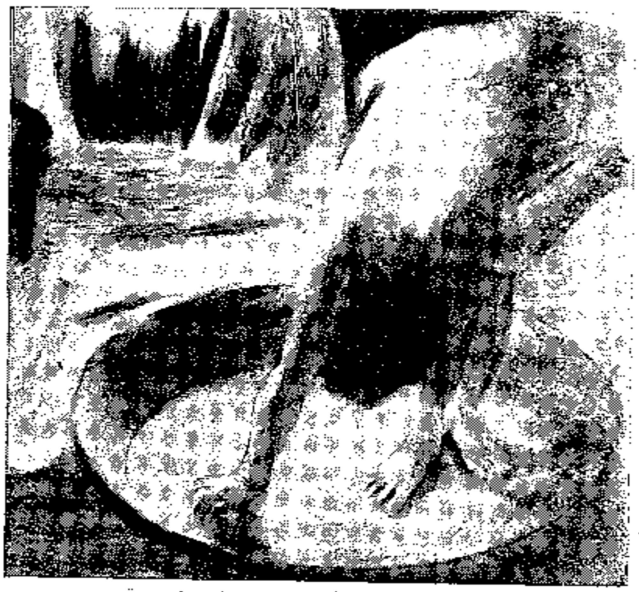


١٥- سسل Sisley منظر من بلدة موريه



-١٦ رنوار Renoir المستحمات

"ما بعد التأثرية"



-١٧ ديجا Degas امرأة تستحم



١٨- تولوز لوتريك Talause-Lautrecفي ملهى الطاحونة الحمراء



١٩- سيرا Seurat الاستحمام



٢٠- سيزان Cezanne طبيعة صامتة

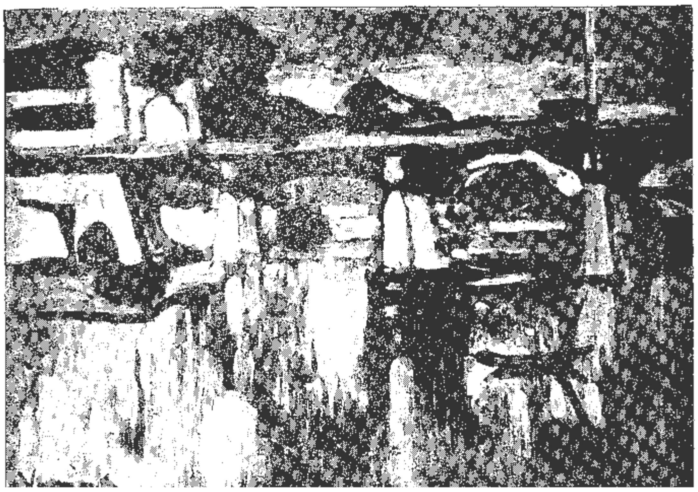
"الحوثية"



٢٥– ماتيس Matisse المتكئة



٢٦– ديران **Derrain** في الغابة

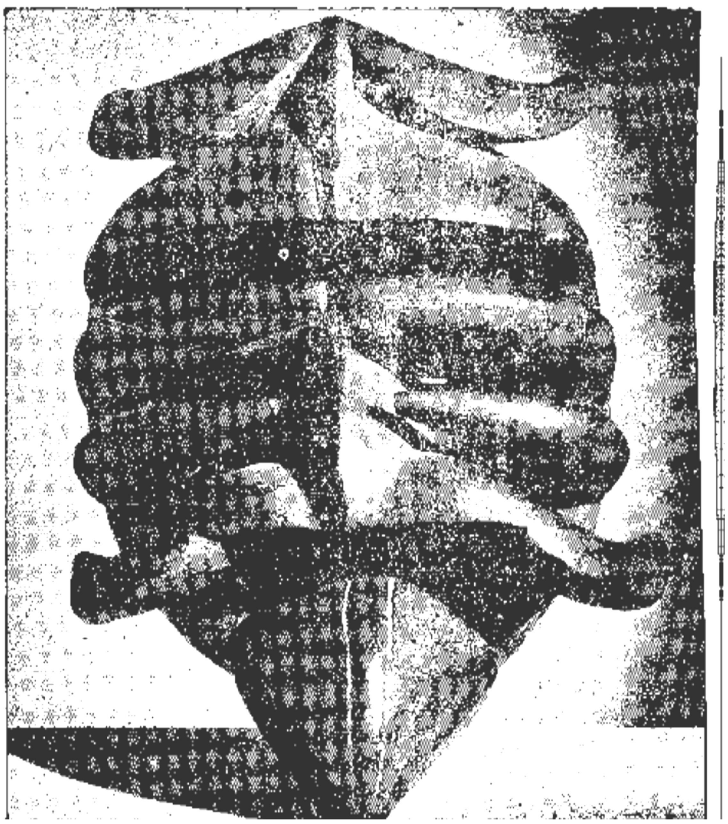


٢٧- فلامنك Vlaminck الحر

"الحوشية"

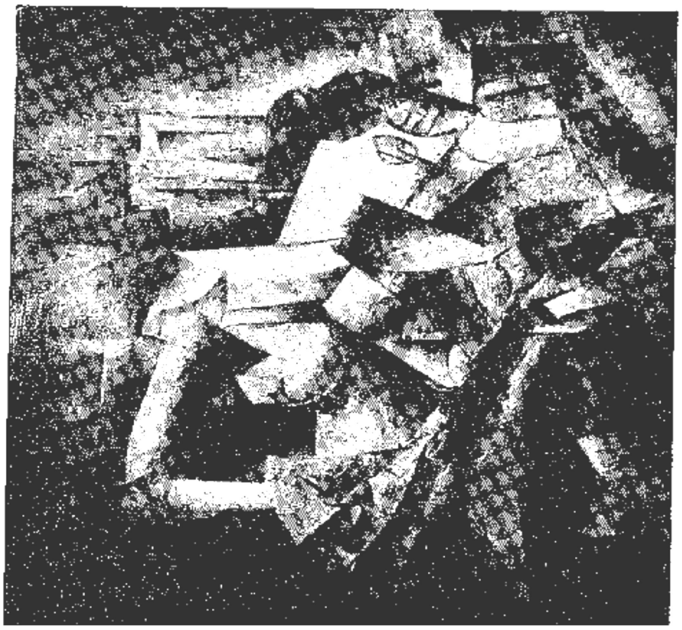


٢٨- رؤول Rouault بهلول

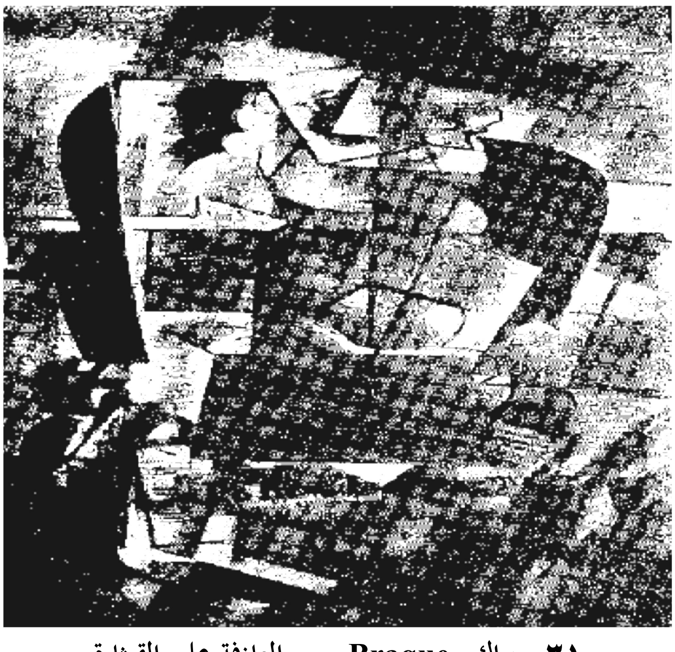


٢٩ – قناع إغريقي

المكعبية



٣٠ – بيكاسو العازفة على القيثارة



٣١– براك Braque – العازفة على القيثارة



٣٢- براك فتاة ترسم

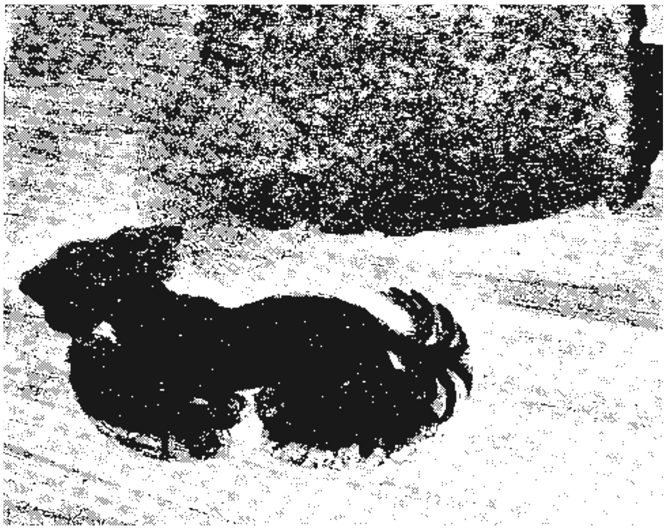


٣٣- جوان جري Juan gris - زجاجة نبيذ البوردو



٣٤- ليجيه Legee دراسة للرقص

"المستقبلية"

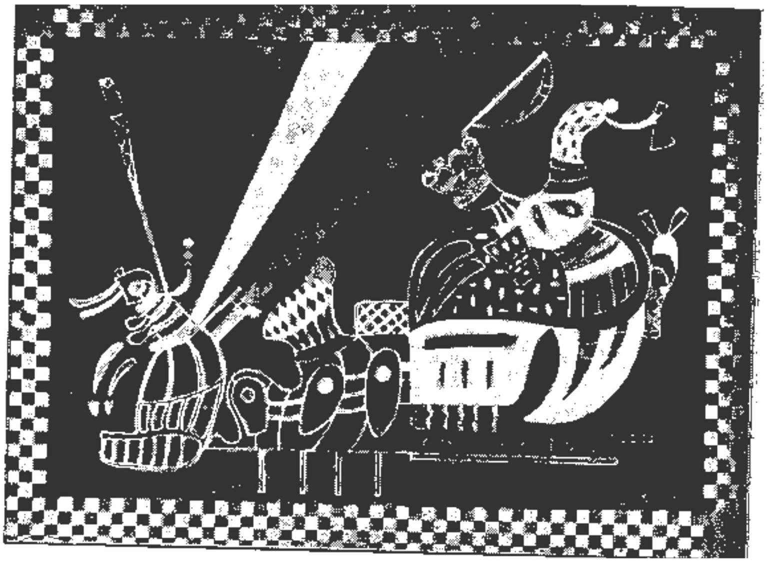


٢٥- بالا Balla كلب يجري بجوار سيدته

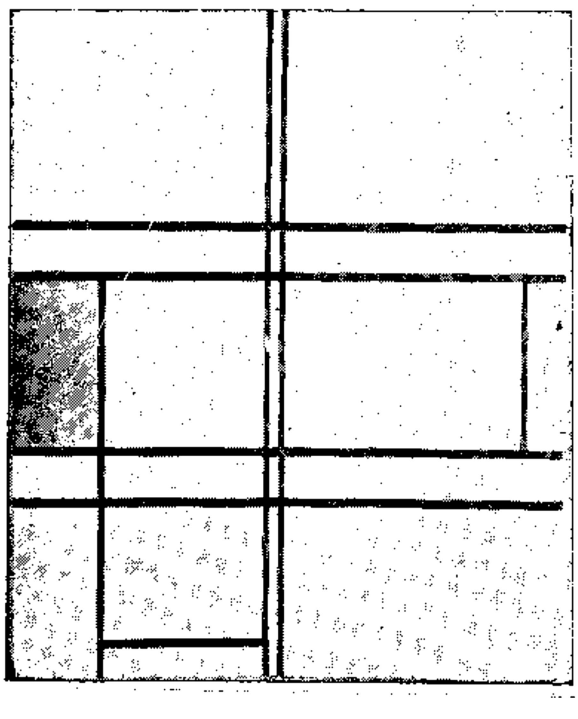


٢٦- بوتشيوني Boccioni الوداع

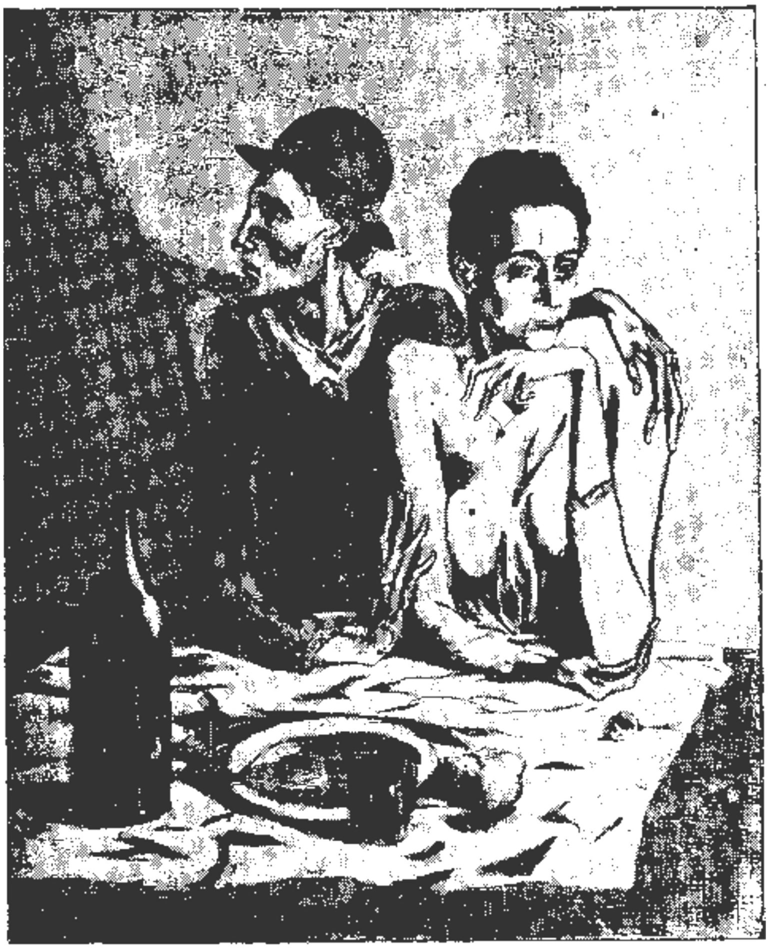
"التجريدية"



٣٧- كاندنسكي Kandinsky شعاعان



٣٨- موندريان Mondrian تكوين

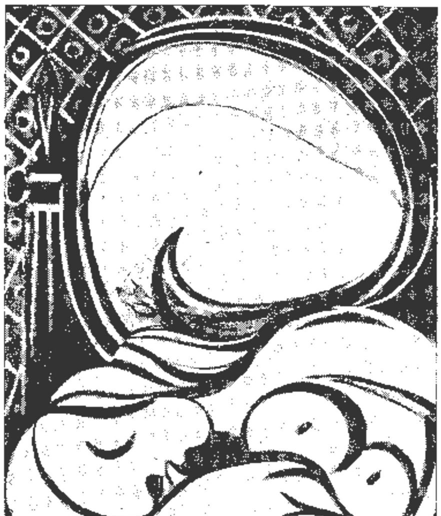


٣٩- بيكاسو (المرحلة الزرقاء) كسرة الخبز

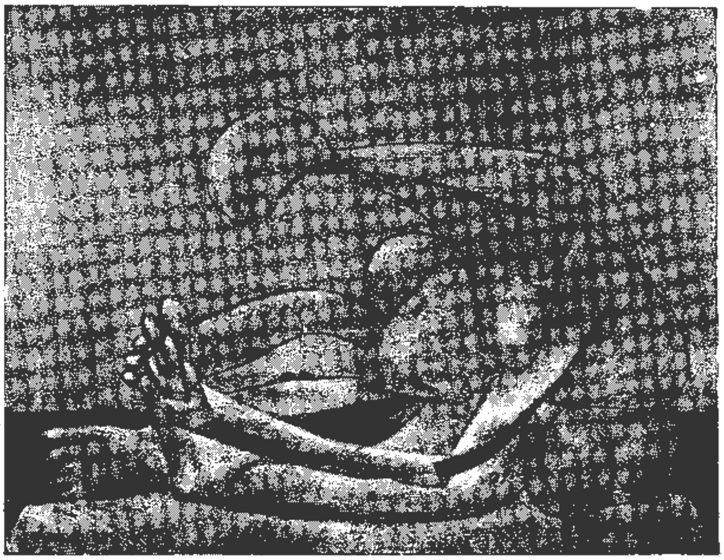


٤٠- بيكاسو (المرحلة الكلاسيكية) ثلاث نساء عند النبع

"عملاق الفن الحديث"



٤١- بيكاسو (مرحلة الأرابيسك) المرآة



٤٢- بيكاسو (مرحلة الجروتسيك)   امرأة على الشاطئ



"عملاق الفن الحديث"

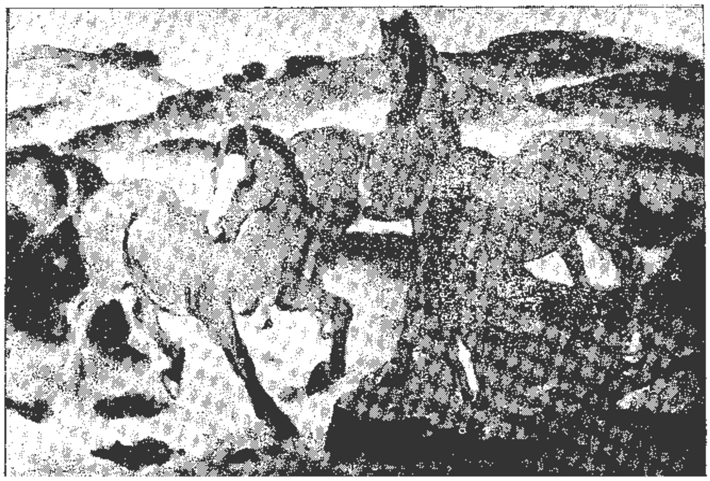
٤٣- بيكاسو   جرنيكا



٤٤- سوتين Soutine ال؟؟؟؟؟



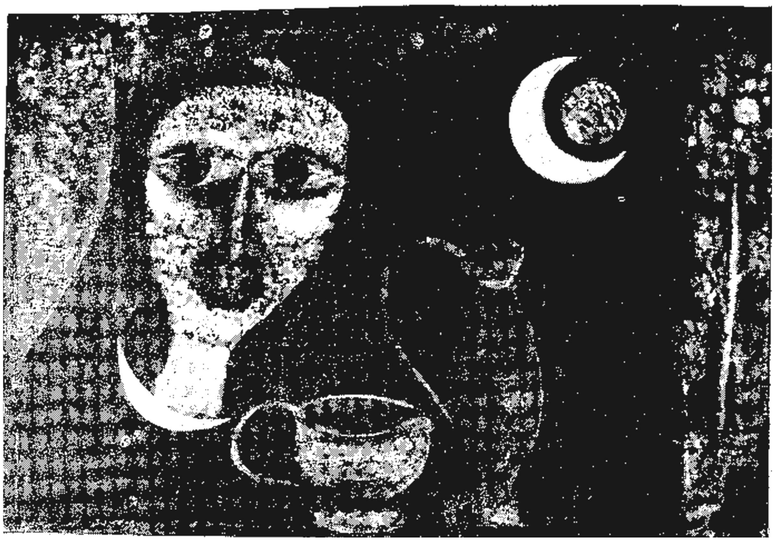
٤٥- موديلياني Modigliani عار



٤٦- ادفار مونخ Munch الجياد الحمر



٤٧- بكمان Beckmann الرحيل



٤٨- بول كليه Klee الإناء السحري



"التعبيرية"

٤٩– بول كليه الوجه البلوري

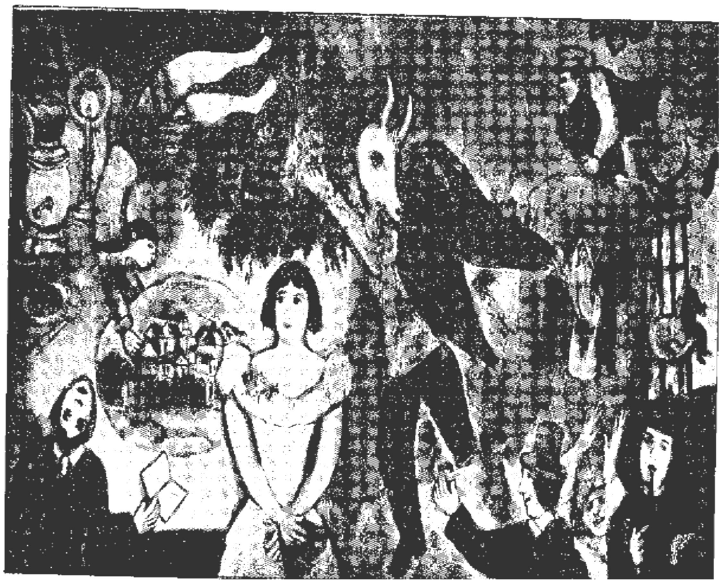


٥٠- جورج جروز Grosz المهرجان وشبح الموت

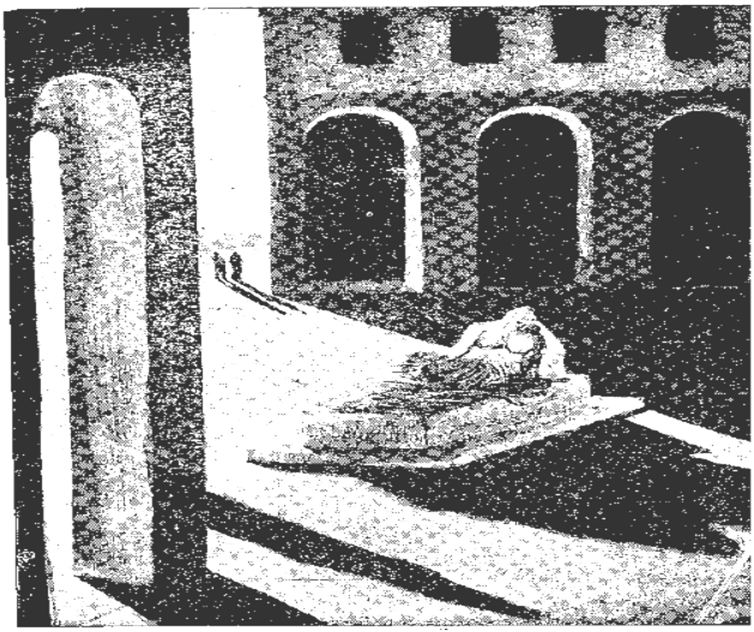


٥١- نولد Nolde عيد العنصرة

"السريالية"



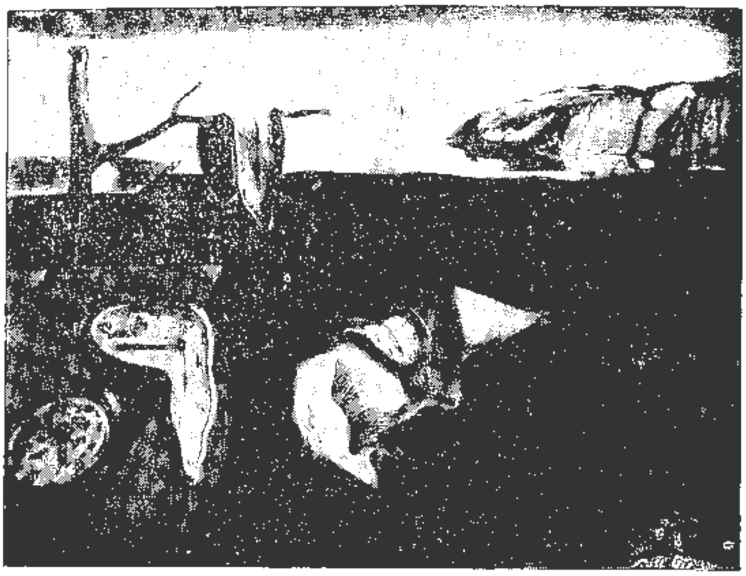
٥٢- شاجال Chagall بهلوانيات



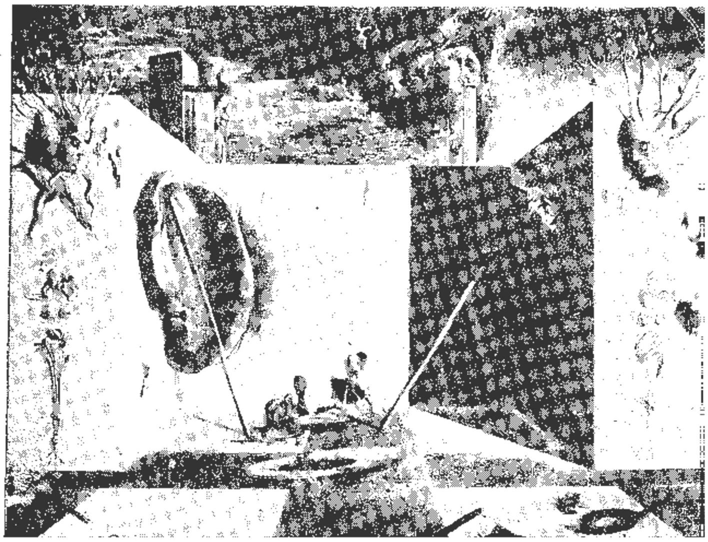
۵۳- کیریکو Chirico   میلانکونیا



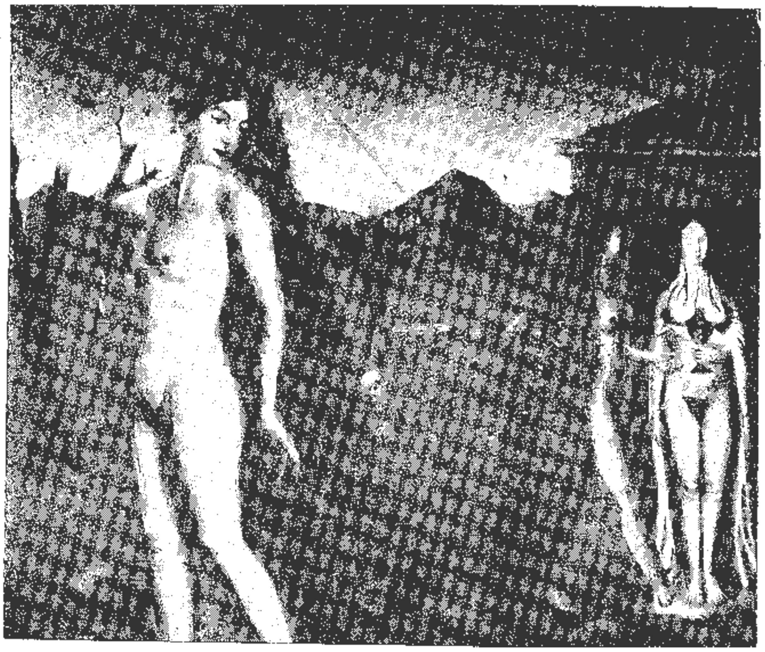
٥٤- كيريكو المختبر



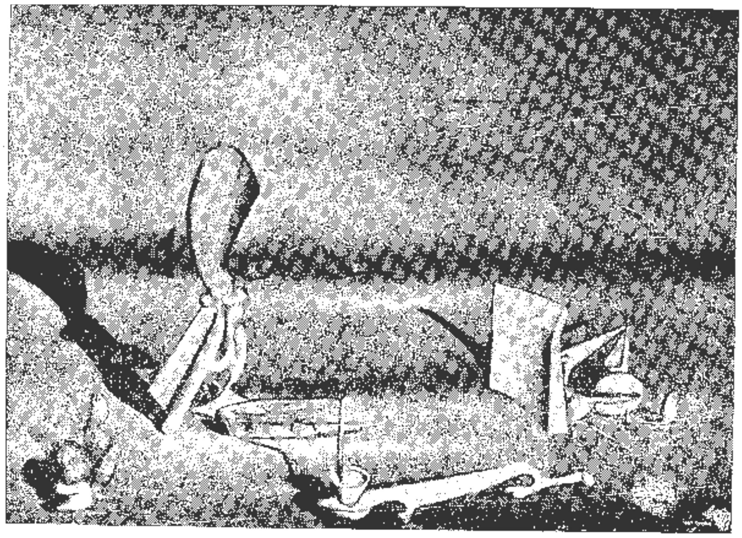
٥٥- سلفادور دالي Dali　　　　إلحاح الذاكرة



٥٩- سلفادور دال　　　　هيروديياد



٦١- دلفو Delvaux نداء الليل



٦٢- تانجي Tanguy تقطير

الفهرس